ستيفان تسفايج

بناة العالم

هولدرلن - دوستويفسكي- بلزاك

ديكنز- تولستوي- ستندال- كلايست



ترجمة محمد جديد

ستيفان تسفايج

بنـاة العـالم

هولدرلن - دوستويفسكي- بلزاك
ديكنز- تولستوي- ستندال- كلايست

ترجمة محمد جديد



بناة العالم

هولدرلن - دوستويفسكي- بلزاك

ديكنز- تولستوي- ستندال- كلايست



المؤلف: ستيفان تسفايج
عنوان الكتاب: بناة العالم
ترجمة: محمد جديد
تصميم الغلاف: ماجد الماجدي
الناشر: دار المدى
الطبعة الأولى: 1993
الطبعة الثانية: 2003
الطبعة الثالثة: 2015

Author: **Stefan Zweig**
Title: **Baumeister Der Welt**
Translator: **Mohammed Jadid**
cover designed by: **Majed Al-Majedy**
P.C. : **Al-Mada**
First Edition: **1993**
Second Edition: **2003**
Third Edition: **2015**



للإعلام والثقافة والفنون
Al-mada for media, culture and arts

بغداد : حي ابو نواس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الاول
info@daralmada.com
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

هولدرلن

ذلك لأن من العسير على الفاني أن يعرف الأطهار

موت إمبدوقل - الفصل الأول

الزمرة المقدسة

لقد كان الليل والبرد خليقين أن يسودا الأرضين، وكانت الروح خليقة أن تجهز على نفسها لو أن الآلهة الخيرة لم تبعث من حين إلى آخر بمثل هؤلاء الفتيان، لتنعش حياة الناس الذابلة

"موت إمبدوقل"

القرن الجديد، القرن التاسع عشر، لايحب شبابه، فقد نشأ جيل متوقد: إنه يندفع اندفاعاً نارياً جريئاً من كل مسارات الريح في وقت واحد، من جلاميد أوروبا المتصدعة نحو شفق فجر حرية جديدة. لقد بعث نفير الثورة الحياة في هؤلاء الفتيان، ربيعٌ للفكر طافح بالنعيم، وإيمان جديد يلهب منهم النفوس. المستحيل يبدو فجأة وقد غدا قريباً، وسلطان الأرض ورونقها يبدوان مغنماً لكل مقدام، منذ أن حطم فتى في الثالثة والعشرين، هو كميل ديمولان الباستيل بإشارة واحدة جريئة، ومنذ أن جعل روبسبيير، المحامي الناحل نحول الغلمان، والقادم من آراس، الملوك والأباطرة ترتعد فرقاً، ومنذ أن رأى بونابرت، الملازم الكورسيكي الحَدَث، يرسم بالحسام حدود أوروبا كما يشاء له الهوى، ويمسك بأروع

تاج في العالم بيدي مغامر. لقد أقبلت الآن ساعتهم، ساعة الشباب: فهذه البذرة البطولية التي بذرها الفتيان المشرقون المفعمون بالحماسة تنطلق فجأة إلى الأعلى، كالخضرة البارِضة الأولى بعد مطر الربيع. إنهم ينهضون في البلاد جميعها في وقت واحد وأبصارهم مُصَوَّبة إلى النجوم، وينطلقون كالعاصفة عند عتبة القرن الجديد وكأنهم في أكثر البلدان انتماءً إليهم واتصالاً بهم. لقد كانوا يشعرون أن القرن الثامن عشر كان للشيوخ والحكماء: فولتير وروسو، ولايبنتس وكنط وهايدن وفيلاند[1]، لأولي الأناة والصبر، للعظماء والعلماء، فأمّا الآن فالأمر للشباب والإقدام، للهوى والتبرُّم، وتتعاظم الموجة الكبيرة العاصفة في جبروت: فلم تشهد أوروبا قطُّ منذ أيام عصر النهضة مداً للفكر أنقى، ولا جيلاً أجمل منهما.

غير أن القرن الجديد لايحب شبابه، هؤلاء المتسمين بالإقدام، إنه يخاف عنفوانهم، وتتولاه رعدة تنطوي على الحقد إزاء فيض مشاعرهم، ويحصد بمنجل حديدي، بذرته الربيعية، التي بذرها، دونما رحمة. فالحرب النابليونية تطحن أشْجع الناس بمئات الألوف. وطاحونة شعوبها السفاحة تسحق أكثر الناس نبلاً وإقداماً، وآهَلَهم بالبشْرِ، من الأمم كافة، وقد غُذِّيت وروِّيت بدمهم النابض أرض فرنسا وألمانيا وإيطاليا حتى حقول روسيا الثلجية، وصحارى مصر على الجانب الآخر، غير أن هذه الغضبة الانتحارية لم تكن مقصورةً على محبي الحرب، على الجند، وكأنها لم تكن تريد أن تقضي على الشباب وحده، الشباب المتمرس بالقتال، بل كانت تريد أن تقضي على أولئك الذين جاوزوا عتبة القرن وهم بعدُ أنصاف غلمان، وعلى فتيان الفكر وعلى الشّادين السعداء الناعمين

---

(١) كريستوف مارتن فيلاند (١٧٣٣ ـ ١٨١٣) شاعر ألماني مهّد لعصر الازدهار الكلاسيكي . "المترجم"

وعلى أقدس الأفراد. فلم يُضَحّ قطُّ في وقت يماثل هذا الوقت قِصَراً بضحية جماعية من الأدباء والفنانين مماثلة في الروعة لتلك التي كانت عند نقطة تحول العصر، والتي حيّاها شيللر بأنشودة صاخبة غير مقدرٍ مصيرَه الخاص القريب. وما أصدر القدر قطُّ نخبة أحفل بالخطر من هذه النخبة من الشخصيات النقية المستنيرة على نحو مبكر، ولم يخضب مذبحَ الآلهة دم مقدس غزير كهذا.

لقد تباين موتهم، غير أنه كان سابقاً لأوانه بالقياس إليهم جميعاً، وفُرِض الموت عليهم جميعاً، وهم في ساعة من الصفاء الروحي المتناهي إيغالاً في الصميم، فالأول، أندريه شينييه، هذا الأبوللو الفتيُّ الذي وُلدَت به لفرنسا من جديد إغريقيةٌ جديدة، تجره عربة الإرهاب الأخيرة إلى المقصلة: فلو كان يومٌ آخر، يوم وحيد، هو الليلة الواقعة بين الثامن والتاسع من شهر الثورة الفرنسية القائظ[1] لَنَجا من الآلة الدموية، ولَرُدَّ إلى نشيده ذي النقاء الأثري الجليل، غير أن القدر لايريد أن يدعه، لا هو، ولا الآخرين: فهو يَهُدُّ دائماً، بإرادة غاضبة كالأفعوان، جيلاً بأسره. لقد أنجبت إنكلترا من جديد، بعد قرون، عبقرية من عبقريات الشعر الغنائي، فتىً من فتيان الشعر الشجيّ يستعر حماسة، هو جون كيتس، وهذا المبشر السعيد الناطق عن الكون، والذي يبلغ السابعة والعشرين، ينتزع منه سوء حظه النَفَس الأخير من صدره النابض، وينحني أخ له في الفكر على ضريحه، هو شيللي الذي اصطفته الطبيعة لنفسها رسولاً لأجمل أسرارها، ويُرَجِّع وقد تولاّه الشجى، لأخيه في الفكر أروع أنشودة رثاء قرضها شاعر لآخر، هي مرثية "آدونيس" - ولكن إن هي إلا سنوات

---

(١) Thermidor.

معدودات وإذا عاصفة هوجاء تلقي بجثته على الساحل الإتروسكي، ويقبل اللورد بايرون، صديقُه وأحبُّ ورثة جوته إلى الناس، مسرعاً، ويوقد للميت كومة الحطب عند البحر الجنوبي كما يصنع أخيل لصاحبه باتروكلوس[١]، ويتعالى إهاب شيللي الميت ملتهباً في سماء إيطاليا ـ. ولكنه، هو نفسه، اللورد بايرون: يحترق بعد ذلك بسنين قلائل في الحمى من أجل مسولونجي[٢]. وإن هو إلا عقد من الزمان وإذا الفناء يتولى أنبل ازدهار للشعر الغنائي وُهِبَ لفرنسا وإنكلترا، ولكن هذه اليد القاسية لاتغدو أكثر رفقاً بالقياس إلى جيل ألمانيا الفتي: فنوفاليس الذي تغلغل في الطبيعة حتى بلغ آخر أسرارها في خشوع صوفي ينطفئ انطفاء مبكراً جداً، وهو ينزف قطرة قطرة كضوء شمعة في زنزانة مظلمة، وكلايست يحطم جمجمته في يأس مفاجئ، ولايلبث رايموند أن يلحق به بِمَوْتة تماثل تلك الموتة عنفاً، وتذهب حمى عصبية بجورج بُشْنر وهو في الرابعة والعشرين، ويدفنون فيلهلم هلوف، أغنى القصاصين خيالاً، وهو العبقرية التي لم تتفتح بعدُ في الخامسة والعشرين، وشوبرت، تلك الروح المتحولة إلى أغنية، يخرج عن مساره قبل الأوان في لحن أخير. ويستأصل المرض الجيل الفتيّ بكل ماله من هراوات وسموم، بالقتل الذاتي والغيريّ: فليوباردي الحزين النبيل يذوي في داء أسود، وبليني، مغني "نورما"، يموت في بداية سحرية، وجريبو ييدوف، أكثر المفكرين إشراقاً في روسيا المستيقظة، يطعنه فارسي في تفليس،

---

(١) Patroklos صديق أخيل ، قتله هكتور أمام طروادة . "المترجم" .

(٢) مدينة يونانية صغيرة قائمة على مدخل خليج باتراس لعبت دوراً مهماً في حرب التحرير اليونانية ضد الأتراك . "المترجم"

ويلقى عربة جثته بطريق المصادفة في القفقاس ألكسندر بوشكين، هذه العبقرية الروسية الجديدة، وشفق فجر روسيا الفكري، ومع ذلك لايجد هذا متسعاً من الوقت ليندب ذلك المبكر في الأفول، فما هي إلا سنون معدودات وإذا الرصاصة تصيب منه مقتلاً في المبارزة، ولايبلغ أحد منهم جميعاً عامه الأربعين، وأقلهم يبلغ الثلاثين، وكذلك يطعن أكثر ربيع للشعر الغنائي عرفته أوروبا صخباً، في قفاه، وتُحَطَّم وتنسف زمرة الفتيان المقدسة التي كانت تتغنى بكل اللغات في وقت واحد بنشيد الطبيعة والعالم السعيد المبارك: ويقعد جوته. الحكيم الشيخ في فايمار، وحيداً كمرلين[1] في الغابة المسحورة، لايعي عصره وقد أصبح نصف منسي كما غدا نصف أسطورة: فمن هاتين الشفتين المغرقتين في القدم وحدهما مازال يتشكل غناء أورُفي[2] في ساعة نادرة. إنه يحتفظ بالنار الجياشة في حُقٍ متين، جَداً ووريثاً في وقت واحد للجيل الجديد الذي يُرْبي عليه عمراً وقد تولاه العجب.

ويبقى واحد فحسب، امرؤٌ وحيد من الزمرة المقدسة، هو الأكثر نقاءً بينهم جميعاً، زمناً طويلاً بعدُ على الأرض التي عراها الدَنَس، هو "هولدرلنِ"، ومع ذلك فقد فعل به القدر أغرب الأفاعيل، فشفته مازالت تزهر، ومازال جسده الهرم يطأ التراب الألماني، ومازالت نظراته تنطلق زُرْقاً من النافذة عبر الآفاق إلى أرض النيكر[3] الحبيبة، ومازال من حقه

---

(١) إحدى الشخصيات الأسطورية في الأساطير التي تدور حول الملك آرتوس ملك البريطانيين في العهد الكلتي، وتلعب دور النبي والساحر.

(٢) نسبة إلى أورفويس المغني في الأسطورة الإغريقية، وينسب إلى أبيه أبوللو وأمه كاليوب ويقال إنه كان يفتن حتى الحيوانات بغنائه.

(٣) اسم النهر الذي يجري في موطن هولدرلن قريباً من مسقط رأسه.

أن يفتح جفنيه في نظرة خاشعة إلى "أبيه الأثير"[١] وإلى السماء الخالدة. ومع ذلك فما عاد عقله يقظان بل أمست تُغَشّيه السحائبُ في حُلْمٍ لاينتهي، فإن الآلهة الغَيْرى لم تقتل ذلك الذي استرق السمع إليها بل ختمت على عقله فحسب كما فعلت بتيريزياس[٢] الكاهن، فثمة حجاب قاتم مضروب على كلماته وعلى روحه: فذلك الذي "بيع للأسر السماوي"[٣] يواصل حياته مختلط العقل، عشراتٍ من السنين الخامدة وقد غاب عن العالم كما غاب عن نفسه، ولاينبثق من فمه المرتعش إلا الإيقاع، الموجة الغائمة الرنانة، في أصوات مغبَّرة متفجرة، ومن حوله تزدهر أربعاؤه[٤] الحبيبة وتذوي فما عاد يعدُّها، ومن حوله يتهاوى الناس ويموتون. وما عاد الرجل يعرف ذلك، فقد سبقه إلى الموت منذ زمن بعيد شيللر وجوته ونابليون، آلهة شبابه. خطوط حديدية ذات سرعة هائلة تتقاطع في جرمانيا التي يحلم بها، ومدن تتضخم وبلدان تثور - ولاشيء من هذا كله يبلغ قلبه الغارق في الأحلام. ويأخذ شعره في المشيب شيئاً فشيئاً، ويدبّ على غير هدى في شوارع توبنجن، ظلاً مجفلاً كالشبح لفتنة غابرة، يتضاحك منه الأطفال ويسخر منه الطلاب الذين لايتبيّنون وراء الشرنقة المأساوية العقلَ الذي مات، ما عاد أحد من الأحياء يفكر فيه منذ عهد طويل. وذات مرة، في منتصف القرن الجديد، تسمع بيتينا (التي كانت فيما مضى تحييه كما تحيي الآلهة) أنه مازال يعيش "حياة الحياة" في بيت النجار الطيب، ويتنابها الذعر

---

(١) إشارة إلى عنوان إحدى قصائد هولدرلن الرائعة (إلى أبي الأثير) .

(٢) منجم إغريقي تروي الأساطير أنه ظفر بالعفو عنه في العالم السفلي .

(٣) هذه العبارة وما يليها من أشباهها مأخوذة بنصها الحرفي من قصائد لهولدرلن .

(٤) جمع الربيع . "المترجم"

كأنها أمام رسول من العالم السفلي - إنه ليبدو غريباً جداً وهو معلق عبر الزمان، وقد مات صدى اسمه في الآذان ونُسِيَت روعته إلى حد بعيد، وعندما يرقد ذات يوم ويموت، لايثير هذا الأفول الهادئ في العالم الألماني صوتاً أقوى من صوت ورقة خريفية مرتعشة تسبح في الهواء نحو الأرض. ويحمله العمال اليدويون في رداء حائل متآكل إلى القبر، وتحفظ الآلاف من أوراقه المكتوبة، على سبيل التسلية، أو ببطء وخمول، ثم يظل يعلوها الغبار طوال عشرات السنين في دور الكتب، وتظل الرسالة البطولية لهذا الأخير، لهذا الأكثر نقاءً في الزمرة المقدسة، جيلاً كاملاً لايقرؤها الناس ولايتلقونها.

وتختفي الصورة الفكرية لهولدرلن في رُكام النسيان أعواماً وعقوداً، كما يختفي تمثال إغريقي في حضن الأرض، ولكن عندما ينقب عن الفلذة المبتورة أخيراً جهدٌ ينطوي على الحب، ويخرجها من الظلام، يشعر جيل جديد، وقد تولاَّه العجب، بنقاء صورة الفتى المرمرية الذي لا سبيل إلى تعكيره، وبمقاييسَ رائعةٍ تنتصب صورة فتى الإغريقية الألمانية الأخير مرة أخرى. وتزدهر الحماسة، كما كانت بالأمس، على شفته المترنّمة، وتبدو كل الأربعة التي يبشّر بها على السواء، مخلّدةً في صورته الوحيدة: وبجبهة المتنوّر المشرقة يخرج من موطن حافل بالأسرار، عائداً إلى عصرنا.

طفولة

كثيراً ما تبعث الآلهة من بيتها الهادئ بالأحبة
الى الغرباء، الى أجل قريب، لتبتهج قلوب الفانين
بمرأى الصورة، إذ تعاودها الذكريات.

يقوم منزل هولْدَرْلِن في "لاوفِن"، وهي قرية صغيرة من قرى العصور القديمة الحافلة بالأديرة والقائمة على نهر النيكَرْ، لاتبعد إلا بضع ساعات عن موطن شيللر. ويُعَدُّ هذا العالم السوابيُّ الريفي ألطف أقاليم ألمانيا، فهو يمثل بالقياس إلى ألمانيا، ما تمثله إيطاليا بالقياس إلى العالم: فجبال الألب تكفّ ههنا عن الاندفاع الشديد الموحي بالخشونة، ومع ذلك فهي تبدو شديدة القرب، والأنهار تتدفق وهي ترسم أقواساً فضية عبر الأراضي المزروعة بالكرمة، ومرح الشعب يخفف من خشونة القبيلة الأليمانية[١] ويذيبها فيحولّها إلى أناشيد. أما الأرض فغنيّة في غير إفراط، وأما الطبيعة فلطيفة في غير سخاء: فالأعمال اليدوية تكاد تقتصر على العالم الريفي فلا تجاوزه. وهناك يجد الشعر الرعوي

(١) Alemanisch نسبة إلى فرع من القبائل الجرمانية التي قطنت جنوبي ألمانيا فيما يسمى اليوم بمقاطعة بادن فورتمبرج في جمهورية ألمانيا الاتحادية .

موطنه، حيث ترضي الطبيعة رغائب الناس في يسر وسهولة، بل إن الشاعر الذي دفعت به الأيام إلى أعمق دركات الظلام ليفكر في هذا الإقليم المفقود بشيء من الاعتدال.

أيْ ملائكة الوطن! أيها الملائكة الذين يخطفون البصر،
وينهار أمامهم الفتى المنفرد،
فيُضْطر الى الاعتماد بيديه على أصدقائه ويرجو من أولئك الأحبة،
أن يشاركوه في حمل كل ذلك العبء الذي يفعم نفسه بشراً وسعادة،
ألا شكراً لكم أيها الأخيار!

وما أعذب تلك النشوة التي تتملّك ذلك المكتئب وما أكثر ما فيها من رقة مأساوية تتجلى حين يتغنى ببلاد سوابيا هذه، وبسمائها هذه التي يعدها من السموات الخوالد، وما أعظم ذلك الاطمئنان الذي يتدفق به فيض مشاعر الوجد التي ترتد متحولة إلى إيقاع متوازن حين يَعْرُض لهذه الذكريات! فبعد أن هرب من موطنه وقد خانته إغريقُه وحُطِّم في أماله، يعود فيبني من الذكريات العذبة مرة بعد أخرى هذه الصورة الواحدة للعالم الطفولي:

أيُّهذي البلاد السعيدة! ما من رابيّة فيك تنمو بلا كرامة،
وفي الخريف تمطر الأشجار العشب النامي بالفاكهة،
وتغسل الجبال اللاهبة أقدامها في النهر، في حبور،
بينما ترطِّب هامتها التي تعلوها الشمسُ أكاليلُ من الأغصان والطحلب،
وعلى الجبال المظلمة تشمخ الحصُون والأكواخ بهاماتها،
كما يشمخ الأطفال بهاماتهم نحو كتف جدهم المجيد.

ويظل طوال حياته بأسرها يعاوده الحنين إلى هذا الموطن الذي يجد

فيه سماء قلبه: فالطفولة عند هولْدَرلِن هي أكثر فترات حياته صدقاً وأصالةً ويقظةً وأهَلَها بالبشر والسعادة.

فالطبيعة الرقيقة تحتويه بين ذراعيها وترعاه، والنسوة اللواتي يتسمن بالرقة يجتذبنه: فليس هناك أب يعلمه الأدب والخشونة (وذلك أمر لم تكن له حيلة فيه)، ولم تكن هناك عقلية أخلاقية متحذلقة، كتلك التي تلقاها جوته عن أبيه، تفرض على تطوّره شعوراً بالمسؤولية، إذ إن جدته، وأمه التي كانت أكثر منها لطفاً وإيناساً، لم تعلّماه إلا التقوى. ومنذ وقت مبكر يهرب ذلك العقل الحالم إلى أول عالم لا نهائي من عوالم ذلك الشباب: إلى الموسيقا. غير أن اللحن الرَعويّ لقي نهايته قبل الأوان. ففي الرابعة عشرة من عمره يدخل الفتى المرهف الحسّ مدرسة الدير في دِيكنْدورف طالباً داخلياً ثم يدخل دير ماولْبْرون ثم يدخل المعهد اللاهوتي في توبنجن وهو في الثامنة عشرة، ولايغادر هذا المعهد إلا في نهاية عام ١٧٩٢ ـ وبذلك تُحبس هذه الطبيعة المنطلقة خلف الجدران ما يقارب عقداً كاملاً من الزمان في حجرة من حجرات الأديرة وفي حياة اجتماعية مشتركة ثقيلة. وكان هذا التناقض أشدّ من أن يذهب من دون أن يترك في نفسه أثراً مؤلماً، بل مخرّباً. فقد نُقِلَ الفتى من عفوية الألعاب الطليقة الحالمة على الضفاف والحقول ومن رقة الرعاية النسويّة التي كان يلقاها من أمّه ليُحشر في ثوب كهنوتي أسود، وأخذت تربية الأديرة تربطه ربطاً وثيقاً بنشاط منظّم تنظيماً آلياً في ساعات متفرقة، وأصبحت سنوات الدراسة في الدير عند هولدرلن كما كانت سنوات الدراسة في المدرسة الحربية بالقياس إلى كلايْست، إذ أدّت إلى كبح الشعور وردّه إلى العالم الحسّي ومهّدت لأشدّ ضروب

التـوتر الداخلي وزادت من حدتهـا وأثارت نزعـة المقـاومـة ضـد العـالم الواقعي. وذلك أن شيئاً ما في صـميم نفسـه جُرحَ في تلك الأيام وحُطِّم إلى الأبد، وقد كتب يقول بعد عقدٍ من الزمان: "أريد أن أقول لك إنني أحمل بداية ذلك من سنوات الطفولة، من قلبي كما كان في تلك الأيام، ومازال هذا القلب أحبّ شيء إلى نفسي ـ لقد كان هذا في رقّة الشمع... غير أن هذا الجزء من قلبي نفسه كان يُعَاملُ أسوأ معاملة طوال وجودي في الدير". فلما أغلق من ورائه باب المعهد اللاهوتي الثقيل كان أنبل دافع من الدوافع التي تقوم عليها عقائده في الحياة وأعـمقه قد فقد صحته وأوشك أن يذبل قبل الأوان، ولمّا يخرجْ إلى شمس النهار الطلق. وكانت قد أخذت تلوح على محيّا الفتى الذي مازال مشرقاً، تلك الكآبة الخفيفة الناجمة عن الشعور بالضياع في العالم ـ وكانت تمثل هذه الكآبة مسحةٌ ورديّة رقيقة ـ وقد أخذت هذه المسحة من الكآبة على مر السنين تغشى روحه بمزيد من الظلمة والشدة، وتحجب عن ناظريه آخر الأمر كل مشهد بهيج.

وإذاً فـفي هذه المرحلة المبكّرة، في فـجـر الطفـولة، هنا في سنوات التشكّل الحاسمة، يبدأ ظهور ذلك الصدع الذي لا سبيل إلى رَأبه في صـميم نفس هولدرلن، وتنشأ تلك الهُـوّة القـاسـية بين العـالم وعـالمه الخاص. ولن يلتئم ذلك الصدع أبداً، ويظل شعور الطفل الذي ألقي به في عـالم الغـربة يلازم هولدرلن إلى الأبد، كـمـا يظل يلازمـه أبداً هذا الحنين إلى موطن حافل بألوان السعادة والنعيم فقده في وقت مبكر. وما يفتـأ ذلك الذي يظل قـاصراً أبداً يحس بأنه قـد قذف به من السـموات ـ سموات فـتوّته وحدسه الأول وعـالمه السابق المجهـول ـ بقوة إلى الأرض

القاسية، إلى جوّ بغيض إلى نفسه. ومنذ ذلك اللقاء القاسي مع الواقع يتقرّح في نفسه الجريحة شعوره بالعداوة نحو العالم. فهولدرلن يظل رجلاً لاتعلمه الحياة، وكل ما يظفر به من سرور ظاهريّ وصحوة وسعادة وخيبة من حين إلى آخر لايستطيع أن يؤثر في موقفه السلبي المتحفظ الثابت الذي لايتغيّر تجاه الواقع. ويكتب هولدرلن ذات مرة إلى نويْفَر قائلاً: "أوّاه، لقد أفزع العالم روحي منذ عهد الحداثة الأوّل وردّها لتنكفئ على نفسها"، وواقع الأمر أنه ما عاد يرتبط بالعالم بسبب أو صلة. فقد غدا مثالاً نموذجياً لما يسميه علم النفس "النموذج الانطوائي" وأصبح إحدى تلك الشخصيات التي تحافظ على عزلتها تجاه كل المنبهات الخارجية ولا تطوّر تركيبها الفكري إلا من الداخل، منطلقة من البذور المغروسة فيها أصلاً. ومنذ الآن نجد نصف قصائده يتناول موضوعاً واحداً فحسب بأشكال متنوّعة، وهو التناقض الذي لا سبيل إلى حلّه بين الطفولة المؤمنة الخالية من الهموم والحياة العملية المفعمة بألوان العداوة والخالية من الأوهام، إنه التناقض بين الوجود الزمني Ex-istenz) والوجود الذهني (Sein) (*) وفي العشرين من عمره يجعل عنوان إحدى قصائده "أمسي واليوم" وقد أخذه الحزن. وفي أنشودة "إلى الطبيعة" يتعالى لحن معاناة هذا الخالد في صوت رائع وأبيات متماسكة محكمة:

حين كنت مازلتُ أعبث بحجابك.
وكنت مازلتُ متعلقاً بك كزهرة،
وكنت مازلتُ أحسّ بوجيب قلبك في كل صوت،

(*) المتابل الألماني لكلمة être الفرنسية . "المترجم"

يلفّ قلبي الذي يرتعش ارتعاشاً رقيقاً.
وحين كنت مازلتُ أقف، وقد أخذني الإيمان والشوق
غنيّاً مثلك، أمام صورتكِ
وكنتُ مازلتُ أجد مكاناً لدموعي
وأجد عالماً لحبي.
وحين كان قلبي مازال متجهاً صوب الشمس
وكأنّ ألحانَه تتناهى إلى مِسْمَعِها
وكان يسمّي النجوم إخوته
والربيعَ لحنَ الإله.
وحين كانت روحُكِ، روحُ النشوة،
تنبعث في قلب الموجة الهادئة،
وفي النفحة التي تحرك المروج
في ذلك العهد كانت تلفّني أيام ذهبيّة.

غير أن هذه الأنشودة التي تعود إلى عهد الطفولة يردّ عليها موقف العداء تجاه الحياة، الذي يعبّر عنه ذلك المصاب بخيبة الأمل في وقت مبكر، بلحن خافت مظلم:

لقد مات الآن ذلك الذي كان يربيني ويشبع رغائبي،
لقد مات الآن عالم الشباب،
ذلك الصدر الذي كان فيما مضى يملأ سماء بأُسْرِها
وأصبَحَ ميْتاً بائساً كحقلٍ حصيد.
أواه، إن الربيع ليتغنّى بهمومي،
وإنها لأغنية مازالت، كما كانت بالأمس، تحمل العزاء والمودة

غير أن فجر حياتي أدبر وتولّى،

وذَبُلَ ربيع قلبي.

لابد لذلك الحب الذي لا حُبَّ أجملَ منه أن يعاني من الحرمان

فما نحب ليس إلاّ ظلاً.

وحين ماتت أحلام الشباب الذهبية،

ماتت عندي الطبيعة الودودة

ولم تكن أنتَ تعلم هذا في أيام السرور،

لم تكن تعلم أن الوطن ناءٍ عنكَ أشدَّ النّأي.

أيْ قلبي المسكين، إن السؤال عن ذلك الوطن لن يجديك علماً به إذا لم يغنِك حلمٌ به.

في هذه الأبيات (التي تتكرر خلال مؤلفاته كلها في صور مختلفة لاتحصى) يبدو موقف هولدرلن الرومانسي من الحياة وقد أصبح ثابتاً لايتغير: إنه النظرة التي ترتدّ أبداً إلى "السحابة السحرية التي كانت تُغَشّيني بها روح طفولتي الطيبة، لئلا أرى ما كان يحيط بي من ألوان الصغار والبربرية التي ينطوي عليها العالم". فقبل أن يبلغ هولدرلن سن الرشد يوصد أمام نفسه كل باب من أبواب الخبرة والمعاناة وقد تملكته روح عدائية: ويغدو الاتجاهان الخلفيّ والعلويّ، الوجهتين الوحيدتين اللتين تتجه إليهما نفسه، ولاتتجه إرادته قطُّ إلى دخول الحياة، بل تريد دائماً أن تعلُوَ عليها. فعنصره الخاص يقاوم كل ارتباط وكل انصهار كما يقاوم الزئبق النار والماء، ومن أجل ذلك تلفُّه عزلة كالقدر لايمكن التغلب عليها.

ويصل تطور هولدرلن في الحقيقة إلى مرحلة الختام حين يغادر

المدرسة، وقد ارتقى هذا التطورُ بعد ذلك من حيث الحدّة ولكنه لم يتسع أو يتفتح من حيث التلقيّ والاكتساب والإخصاب المادي ـ الحسّي. فلم يكن هولدرلن يريد أن يتعلّم شيئاً أو يتلقى شيئاً من جوٍّ الحياة اليومية المناقض لعقليّته، وقد حرّمت عليه غريزةُ الطهر والنقاء عنده، تلك الغريزة التي لا مثيل لها، الاندماجَ بمادة الحياة الخليطة. غير أنه يصبح بذلك في الوقت نفسه هرطيقاً يمارس جريمة التجديف بأوسع معانيه بحق نواميس الكون ويصبح مصيره، حسب المفهوم الإغريقي القديم، تكفيراً عن التجديف وعن التعاظم البطوليّ المقدس. ذلك لأن قانون الحياة يقضي بالاندماج ولايسمح ببقاء أحد خارج مداره الخالد: فمن رفض أن يغوص في هذا الطوفان الحارّ مات من الظمأ على الشاطئ، ومن لم يشارك في الحياة فلابدّ لحياته أن تظل بقاءً أبدياً في الخارج وأن تبقى عزلة فاجعة. وحين يزعم هولدرلن لنفسه الحق في أن يخدم الفنَّ دون الحياة، والآلهة دون البشر، فإن زعمه هذا يتضمن، كما كان يتضمن زَعْمُ إمبدوقل، مطلباً ينطوي على التعاظم ومجانبة الواقع ـ وأكرر قولي إن هذا التعاظم وهذه المجانبة للواقع يتخذان أكثر معانيهما سمواً وعُلواً على الطبيعة. ذلك لأن السيطرة على عالم الطهر والنقاء الكامل من شأن الآلهة وحدها، وهكذا يغدو من ضروب الانتقام الضروري أن تنتقم الحياة لنفسها من محتقِرها بأحطّ قواها، وهي الحاجة الوضيعة إلى الخبز، حين تردّ هذا الذي لايريد أن يخدمها بأيّ صورة إلى أحطّ أشكال العبودية مرة بعد اخرى. ولأن هولدرلن لايريد أن يشارك في الحياة يُنتزع منه كل شيء، ولأن فكره لايريد أن يستسلم للأغلال، تسقط حياته فريسة للارتباط والتبعية. فجمال هولدرلن هو في الوقت نفسه ذنبه

المأساوي: ذلك أن إيمانه بالعالم العلويّ الأسمى يجعل منه متمرّداً على العالم الأرضيّ الأدنى الذي لايستطيع أن يهرب منه إلاّ على جناح قصيدته. ولايهيمن ذلك الفتى، الذي لايمكن تعليمه، على مصيره إلا حين يدرك معنى ذلك المصير - وهو الفناء البطوليّ - ولايظفر إلاّ بفترة قصيرة بين شروق الشمس وغروبها، غير أن هذا الإقليم الذي عرفه أيام الشباب يمثل البطولة: جبال الصخر التي تذكر بالفكر العنيد تحيط بها موجة اللانهاية الهائلة المُزبِدَة، وشراع سعيد ضائع في خضم العاصفة، ورحلة سحائب نارية.

صورة في توبنجن

لم أكن أفهم كلام البشر أبداً، فقد
ترعـــــرعتُ بين ذراعي الآلهـــــة.

كإطلالة شمس عابرة من خلال السحب الثقيلة المتراكمة تتألق ملامح هولدرلن في صورته الوحيدة الباقية من عهد الفتوة الباكر: فتى ناحل ارتد شعره الأشقر إلى الوراء في موجة رخية، وأشرق جبينه النقي إشراق الصباح. وتمتاز بالنقاء أيضاً شفتاه، كما تمتاز وجنتاه برقة نسائية (وفي وسع المرء أن يتصورهما بسهولة وقد احمرتا من اللهيب الذي يستعر بصورة مفاجئة). أما عيناه فتشرقان تحت الحاجبين اللذين يمتازان باستدارة جميلة: فما من بقعة في هذا المحيا الجميل تعشش فيها إحدى الملامح الخفية التي تشير إلى شدة أو كبرياء، بل كان محيّاه يشير إلى خفر أنثوي وينطوي على موجة كبيرة عارمة من موجات الشعور الرقيق الخفي. بل إن شيللر يثني عليه أيضاً بعد اللقاء الأول بأنه ذو "أدب وظرف"، وإن المرء ليستطيع أن يتصور ذلك الفتى الأشقر ذا الخصر النحيل وهو في أول ثوب من ثياب الرهبنة التي يرتديها معلم القرية البروتستانتي، وكيف كان يجتاز دهاليز الدير في ثوبه الأسود الذي لا

أكمام له وطوق رقبته الأبيض في مِشْية حالمة. إنه يبدو كموسيقي، ويشبه صورة موتسارت الشاب، وتلك خير طريقة يجدها زملاؤه في الحجرة لوصفه. ووصفه أحد أصدقائه قائلاً: "كان يعزف على الكمان - وكانت سحنته الثابتة وتعبير وجهه وقامته الجميلة وحلته النظيفة التي يبدو عليها أثر العناية وذلك التعبير الذي لاتخطئه العين في كيان هولدرلن كله، كانت هذه الأمور كلها تظل على الدوام حاضرة في ذهني". ولايستطيع المرء أن يتصور كلمة نابية تتشكل على هذه الشفة الرقيقة أو يتصور رغبة غير طاهرة تصدر عن هذه العين المتوقدة، أو يتصور فكرة وضيعة تجول وراء هذا الجبين ذي الاستدارة النبيلة، ولايستطيع المرء كذلك أبداً أن يتصور مرحاً حقيقياً يتجلى في التحفظ المنطوي على الرقة الأرستقراطية البادي في هذه الملامح، وهكذا يصفه رفاقه أيضاً: فتى منطوٍ على نفسه كل الانطواء، مرتدٌ إلى أعماق نفسه في خجل وإجفال. ويقولون إنه لم يكن قط يدخل في صحبة أناس دونه خلقاً، وكل ما في الأمر أنه كان يقرأ في مطعم الدير أشعاراً لأوسيان وكلوبشتوك وشيللر مع أصدقائه بحماسة أو يخفف عن نفسه عبء ذلك الفيض من الأحاسيس والمشاعر المنطوية على الشوق والحنين، في الموسيقا. ومن دون أن يتولاه الصلف ينشئ لنفسه من حوله مسافة فاصلة لاتكاد ترى: فعندما كان يخرج بين الآخرين من خلوة الدير، نحيلاً منتصب القامة، وكأنه كائن أعلى أمام مخلوقات غير مرئية، كان يخيل إلى هؤلاء "أن أبوللو يخطر في القاعة". بل إن هذا الفتى الذي لا يعرف الفن ولايقدره حق قدره، وهو ابن القسيس الذي أصبح بعد ذلك

قسيساً، والذي سجل هذه الكلمة، يُذكِّره كيان هولدرلن، من دون أن يدري، بهيلاس، بالمواطن الإغريقي الخفيّ.

ولكن محيّاه يظلّ هنيهة واحدة فحسب بهذا الإشراق من وراء سحب مصيره، وكأنما أحدقت به أشعة شمس الفجر الفكري، إلهيّاً صادراً عن إلهيّ. ولم تترك لنا سنوات رجولته صورة له، وكأنما أراد القدر أن يعرض لنا هولدرلن في ازدهاره فحسب، وألاّ يُعَرِّفَنا إلاّ على المحيّا المشرق للفتى الخالد، دون الرجل (الذي لم يكنه هولدرلن في الحقيقة قط)و ثم يعرفنا آخر الأمر - بعد نصف قرن - على البرقة الخاوية الجافة للشيخ الذي عاد طفلاً. أما ذلك "الظرف الذي يمجّده شيللر فيه إذ يجده أمراً يلفت النظر، فسرعان ما تجمّد متحولاً إلى انقباض، وتَباكٍ تشنجيّ. وسرعان ما تحول الخجل إلى خوف من البشر ينطوي على كراهيةٍ لهم: فكان عليه أن يكتسب سمة من سمات العبودية التي يتسم بها المستضعَف في ثوب المعلم المنزلي الكالح، وأن يكون آخر الجالسين إلى المائدة، وأن يكون ثوبه شبيهاً بثياب الخدم البالية. وهكذا غدا خجولاً مجفلاً مروّعاً معذباً لايعي طاقة فكره إلا وهو يعاني من الألم حتى يصل إلى الإغماء، وسَرْعان ما يفقد المشية الحرة ذات الإيقاع الجميل التي يبدو بها وكأنه يخطو على السحب، وكذلك ينهار التوازن في داخل نفسه، التوازن النفسي. فقد أصبح هولْدَرْلن في مرحلة مبكرة سيِّىء الظن، مرهف الحس، "وكان في وسع كلمة واحدة عابرة أن تهينه". وكان الجانب المزعج في وضعه يثير اضطرابه ويردّ طموحه الجريح المنهك إلى صدره الموصد. ويوماً بعد يوم يتعلّم بمزيد من الإتقان كيف يخفي المحيًا الذي ينمّ عن سريرته، عن فظاظة دهماء المثقفين الذين يضطر إلى

خدمتهم. وكان قناع الخدمة هذا ينمو عنده شيئاً فشيئاً متحولاً إلى لحم ودم. والجنون وحده هو الذي يجعل من تشوّه البنية الداخلية تشوهاً واضحاً للعيان على نحو صارخ: فذلك الخضوع المنطوي على التملّق الذي كان يخفي وراءه عالمه الخاص وهو معلم منزليٌ يتحول إلى جنون مرضيّ يتمثل في تحقير الذات، وتلك الملامح التي تنم عن الخوف إذ يحيي كل غريب بانحناءات شديدة مفرطة مرات لاتحصى، ويغدق عليه (وقد أُفْعِمَت نفسه بالخوف الدائم من أن يُعرَف) الألقاب التي تنبجس من فمه بغزارة مثل قوله "قداستكم! سعادتكم! غبطتكم!". وكذلك يهبط محيّاه مرتداً إلى نفسه في إعياء وقد خلا من التوتر، وتتسلل الظلمة إلى العين التي كانت فيما مضى تتطلع إلى الأعالي بتوقّد شديد: وفي بعض الأحيان يبرق على جفنيه برق الشيطان الذي سقطت روحه أمامه برقاً وهّاجاً خطيراً. وأخيراً ينتاب الإعياء أيضاً تلك القامة المرتفعة فتنحني، في السنوات التي أصبح فيها نَسْياً منسياً، إلى الأمام تحت وطأة هامتها - وإنه لرمز رهيب!

وكما يجلو لنا رسمٌ بقلم الرصاص، من جديد، صورة "ذلك الذي بيع للأسْر السماوي" بعد ذلك بخمسين عاماً، أي بعد امّحاء صورة الفتى بنصف قرن، بصورة حسية للمرة الأولى، نرى هولدرلن، وقد اهتزت نفوسنا من التأثر الذي عرفناه فيما مضى، شيخاً هزيلاً أدْرَدَ يَدِبُّ على الأرض متوكئاً على عصاه إلى الأمام، وينشد الشعر وقد ارتفعت يده في وقار فيرسله في الفراغ، في عالم لا حسّ فيه. على أن التناسق الطبيعي في ملامحه هو الذي يهزأ وحده بالفساد الداخلي، ويظل محياه محافظاً على تقوّسه وبروزه عند انهيار عقله: فهو يظل يلوح للعين

المبهورة أبيض خالصاً من كل شائبة، كالتمثال تحت غابة كثيفة من الشعر الرمادي المشعّث في نقاء خالد لايعتريه تشويه. وينظر الزوار القلائل، وقد انتابتهم رعدة، إلى يَرَقة سكار دانيللي[١] التي تبدو كالشبح، ويحاولون عبثاً أن يتبيّنوا فيها متنبئ القدر، ذلك الذي يبشر في خشوع بما في القوى الخفيّة من جمال وبما تثيره من رعدة خطيرة كما لم يفعل أحد سواه. ولكن ذلك الفتى "في مكان قصيٍّ، ما عاد هنا". أما ذلك الذي يظل يدبّ على الأرض في الظلام خمسين عاماً فليس إلا ظل هولدرلن: أما الشاعر نفسه فقد حملته الآلهة بعيداً في صورة الفتى الخالد. ويظل جماله يشرق محتفظاً بنقائه في شباب خالد، في جوٍّ آخر: في مرآة نشيده التي لاتتحطم.

(١) الاسم الذي كان يوقع به هولدرلن على قصائده في أخريات أيامه. "المترجم"

رسالة الشاعر

لا يـــؤمـــن بـــالـــربـــانـــي
إلا الربانيـــون أنفـــســـهم

كانت المدرسة سجناً بالقياس إلى هولدرلن: فهو الآن يواجه العالم الغريب عنه أبداً ونفسه مفعمة بالاضطراب، ولكنها مع ذلك مفعمة بالخوف الهادئ الذي ينطوي على حدس ما. أمّا ما كان يمكن تعلمه من علم ظاهري فقد تلقاه في المعهد اللاهوتي بتوبنجن، إذ غدا متمكناً من اللغات القديمة بصورة كاملة وهي العبرية والإغريقية واللاتينية، وقد درس الفلسفة بنشاط مع هيجل وشيلنج، زميليه في الحجرة، وأقَرَّ له أولو الأمر فوق ذلك، في شهادة محررة مختومة بأنه لم يك ذا باع قصير في علوم اللاهوت، وأنه "اجتاز الدراسة اللاهوتية العالية بنجاح". وإذاً فقد أصبح في وسعه أن يلقي المواعظ البروتستانتية إلقاء حسناً، وكان منصب قسيس مساعد يرتدي ياقة رجال الكهنوت وقلنسوتهم منصباً مضموناً لطالب المعهد العالي. فها هي ذي أمنية الأم تتحقق، وهاهو ذا الطريق مفتوح إلى المهنة المدنية أو الكهنوتية، إلى منصة الأستاذ أو منبر الواعظ.

غير أن قلب هولدرلن لايسأل قطُّ منذ الساعة الأولى عن مهنة زمنية أو دينية: فهو لايعرف شيئاً سوى رسالته التي خلق لها، رسالة التبشير الأسمى. فعندما كان في حجرة المدرسة كتب قصائد "دأب فيها على العناية بأناقة الكتابة"، كما جاء في الشهادة بأسلوب عصر الباروك المبهرج، وكانت تلك القصائد مراثي تقليدية أول الأمر، ثم غدت نارية تقتفي آثار حركة كلوبشتوك، وأخيراً كتبت تلك الـ "أناشيد إلى مُثُل البشرية" في إيقاع شيلر الصاخب. وبدأ بكتابة رواية "هيبريون"، ومنذ الساعة الأولى يحول ذلك المتحمس دفة حياته، في تصميم، صوب اللانهائي، والشاطئ الذي لايمكن وصوله، والذي سيتحطم عليه إرباً إرباً. ولم يكن ثمة شيء يستطيع أن يصرفه عن تلبية هذا النداء الخفي بإخلاص يؤدي به إلى إهلاك نفسه.

ويرفض هولدرلن سلفاً كل حلّ وسط عن طريق المهنة، وكلَّ احتكاك بغوغائية الكسب العملي. فهو يأبى أن "ينحدر إلى الضَّعة" وأن يبني أي جسر بين ذلك الصفاء الذي يجيء به المنصب المدني وبين سمو المهنة الداخلية، مهما يكن هذا الجسر بالغ الضيق. فهو يعلن في فخر:

إني لأربَّأ بنفسي،
أن أمجد المهنة، ومن أجل ذلك،
منحني الله اللغة وزرع شكره في قلبي

فهو يريد أن يظل نقياً في إرادته مغلقاً في صورة كيانه. إنه لايريد الواقع "المدمِّر"، بل يبحث أبداً عن العالم النقي، إنه يبحث مع شيللي:

عن عالم
يكون فيه الموسيقا والضوء والشعور،

شيئاً واحداً

عالم لاتكون فيه أنصاف الحلول ضرورية ولايكون فيه الاندماج مع من هم أدنى ضرورياً، حيث يجوز للفكر أن يثبت أقدامه نقياً يحيط به النقاء في عنصر لاتشوبه شائبة. وفي هذه الصلابة التعصبية وفي هذا التنافر الرائع بينه وبين الوجود الواقعي تتجلى بطولية هولدرلن الرائعة أقوى منها في كل قصيدة على حدة: فهو يعلم منذ البداية الأولى أنه بمثل هذا الحق يتخلى عن كل أمان، عن بيته ودياره، وعن كل ألوان الحياة المدنية. وهو يعلم أنه كان من اليسير عليه "أن يكون سعيداً بقلب ضحل"، يعلم أن عليه أن يظل أبداً "رجلاً عديم الخبرة فيما يتعلق بالمتعة". ولكنه لايريد حياته خفاء طيباً بل يريدها مصيراً شعرياً: فهو يتقدم من الهيكل الخفي الذي يغدو له كاهناً وضحية في الوقت نفسه، مصوِّباً بصره في ثبات إلى الأعلى، وقد انطوى جسده المهزول على روح لايلين وانطوى رداؤه البالي على جسد محروم.

هذه الإرادة القائمة على وقف النفس على كلية الحياة، بروحه كلها، هي أكثر طاقات هولدرلن، هذا الفتى الرقيق الذليل، صحة وفعالية. فهو يعلم أنه لايمكن بلوغ اللانهائي في الشعر بجزء من القلب والفكر، بجزء منفصل سطحي: فمن أراد أن يتنبأ بالرباني فلابد له أن يقف نفسه له وأن يضحي بنفسه من أجله، وذلك أن هولدرلن ينظر إلى الشعر نظرة التقديس: فالإنسان الحق الملهمَ عليه أن يضحي بكل ما تهبه الأرض للآخرين ليظفر بنعمة القرب من الرباني، فعليه هو نفسه من حيث هو خادم العناصر، أن يقيم بين ظهرانيها في اللايقين المقدس وفي الخطر المطهِّر. فمنذ الساعة الأولى تتملك عقل هولدرلن ضرورة المطلق: فقد

صمم قبل أن يغادر المعهد اللاهوتي على ألاّ يكون قسيساً وألاّ يرتبط قطُّ ارتباطاً دائماً بالوجود الأرضي، بل صمم أن يكون "حارس الشعلة المقدسة" فحسب. إنه لايعرف الطريق، غير أنه يعرف هدفه. ويخاطب نفسه مقدِّماً إليها أعذب العزاء، وقد وعى كل أخطار الضعف في حياته بحدة ذهن رائعة، قائلاً:

أوَ ليسَ كلُّ الأحياء يمتّون إليكَ بصلة القربى،

أو ليست آلهة القدر هي التي تغزوكَ بنفسها، وهي تقوم على خدمتك!

ولذلك فلتمض بلا مقاومة،

في تحوُّلكَ عبر الحياة، ولاترهَبَنَّ شيئاً!

وليكن الخير في كل ما يحدث

وهكذا يدخل تحت سماء مصيره في تصميم.

ومن هذا التصميم على المحافظة على نقاء النفس ينشأ المصير والبؤس اللذان أرادهما هولدرلن لنفسه. غير أن الفاجعة ومحنة الحياة الداخلية تصيبانه بذلك في وقت مبكر حتى إنه يضطر أولاً إلى أن يخوض هذا الكفاح البطولي لا ضد العالم المضاد الذي يوليه كراهيته، أي ضد العالم الفظّ، بل ضد أولئك الذي هم أحب الناس إليه والذين يولونه أكثر الحب بصورة خاصة، وتلك هي أكبر محن القلب إثارة للفزع عند الرجل الحساس.

فالخصوم الحقيقيون لإرادته البطولية في كفاحه من أجل الحياة من حيث هي شعر هم الأسرة التي تحبه حباً رقيقاً والتي يحبها حباً رقيقاً، إنها الأم والجدة، وهما أقرب الناس إليه، ولايقدر على أن يجرحهما في

مشاعرهما ومع ذلك فهو مضطر إلى أن يخيِّب آمالهما على نحو مؤلم، عاجلاً أو آجلاً. فالعنصر البطولي في الإنسان ليس له خصم أخطر بصورة دائمة من ذوات النيّات الحسنة الرقيقات اللواتي تنطوي سرائرهن على نفوس طيبة، واللواتي يردن أن يخفِّفْن كل التوترات بطريقة طيبة وأن يخمدن "النار المقدسة" بأنفاسهن الحانية، فيحوِّلْنها إلى شعلة موقد منزلية. وإن هذا لمما يؤثر في النفس تأثيراً رائعاً أنْ يرى المرء كيف يصد هذا الخاضع أحباءه طوال عقد كامل بالمعاذير - وهو الفتى الذي لايتزعزع في أعماقه - وهو مع ذلك رقيق لين في صوره - ويعزّيهم ويعتذر إليهم في امتنان لأنه لايستطيع أن يحقق أعز أمانيهم وهي أن يصبح قسيساً.
إن بطولةً لاتوصف، هي بطولة الصمت ومراعاة الشعور عند الآخرين، لتتجلى في هذا الكفاح الخفي. ذلك لأن ما يشد من عزم هولدرلن في أعمق أعماقه ويهبه الصلابة، وهو رسالته الشعرية، يجعله خفياً في وَرَع، بل يجعله خجولاً. فهو يتحدث عن أبياته الشعرية دائماً على أنها مجرد "محاولات شعرية"، ثم إن أقصى ما يعد به أمَّه من النجاح ليس فيه من الفخر أكثر من أنه "يأمل أن يبيِّن لها ذات مرة أنه جدير بحسن ظنها". فما من مرة يتباهى فيها بمحاولاته وضروب نجاحه، بل يشير، على نقيض ذلك، إلى أنه لايعدو أن يكون مبتدئاً. "إني لأدرك إدراكاً عميقاً أن القضية التي أعيش لها، قضية نبيلة وأنها تعود بالشفاء على البشر حين تنتهي إلى تعبير وصياغة صحيحين". غير أن الأم والجدة تشعران عن بعد بحقيقة واحدة كامنة وراء الكلمات اللينة وهي أنه يجري بدون بيت ولا منصب، خالي الوفاض غريباً في العالم، وراء الأشباح التي لا معنى لها. فكلتا الأرملتين تقعدان يوماً بعد يوم في

حجرتهما الصغيرة في توبنجن، وكانتا قد ادخرتا على مدى السنين الطوال القطع الفضية الصغيرة من الطعام والكساء والوقود لتتمكنا من تيسير الدراسة للفتى المتيقِّظ، وتقرآن في سعادة رسائله عن المدرسة المفعمة بالتوقير، وتشاركانه سروره بالتقدم وبالثناء الذي يناله، وتشاركانه فخره بالأبيات الأولى المطبوعة، ثم تأملان أن يكون عما قريب مساعد قسيس وأن يتخذ لنفسه زوجة، فتاة رقيقه شقراء، مادام قد أنهى دراسته، وستُقبِلان ويتاح لهما أن تصغيا في فخر لتريا كيف ينطق بكلمة الله من المنبر في بلدةٍ صغيرة في سوابيا، في يوم الأحد. غير أن هولدرلن يعرف أنه لابدّ له أن يفسد هذا الحلم، إلاّ أنه لايحطمه بقسوة ليلقي به إلى الأيدي الغالية - بل يرد كل تذكير بهذا الإمكان برقة مصحوبة بتوكيد. إنه يعلم أنه يقف أمامهما على الرغم من كل ما تَولّيناه من الحب وقد حامت حوله شبهة البطالة. ويحاول أن يبيّن لهما مهنته فيكتب إليهما قائلاً إنه "لايعدّ عاطلاً في مثل هذا الفراغ، وإنه لايهيئ لنفسه وضعاً ملائماً على حساب آخرين" ويؤكد دائماً في أكثر الصور رصانة ووقاراً ما في سلوكه من جد وخلق كريم، رداً على شبهتهما، فهو يكتب إلى أمه قائلاً لها في توقير: "صَدِّقي أنني لاأستخف بعلاقتي بك، وأن محاولتي توحيد خطة حياتي مع كل رغائبك أمر يثير في نفسي كثيراً من الاضطراب في كثير من الأحيان". وتتوق نفسه إلى إقناعها بأنه "يخدم البشر بعمله الراهن كما يخدمهم وهو في وظيفة الواعظ" ومع ذلك فهو يعلم في قرارة نفسه أنه لايستطيع أن يقنعها قطّ. ويقول متأوهاً من أعمق أعماق قلبه: "إن هذا الذي تحدده له طبيعته ووضعه الراهن ليس من العناد في شيء". ويقول:

"إنهما طبيعتي وقدري، وهذان هما القوتان الوحيدتان اللتان لايجوز للمرء أن يشق عليهما عصا الطاعة". ومع ذلك فالمرأتان العجوزان لاتتركانه أيضاً: فهما تبعثان، وهما تتنهّدان، إلى ذلك الذي لايمكن تعليمه، بمدخراتهما وتغسلان له القمصان وترفوان له الجوارب: وما أكثر الدموع والهموم الخفية التي حيكت في نسيج كل ثوب، ولكن عاماً يمضي إثر عام والفتى بين التسكع والمهنة العابرة. ويبدو في أعينهما ضائعاً في صورة من لا كيان له، وتلحّ المرأتان عليه من جديد في صوت خفيض بالأمنية القديمة مرة أخرى - وفي لهجتهما أسلوب الطفل الرقيق الملحاح. فهما تشيران في وجل شديد إلى أنهما لاتريدان إقصاءه عن شغفه بالشعر ولكنه يستطيع مع ذلك أن يجمع الشعر إلى مهنة القسيس: وتشيران على سبيل التنبؤ إلى تكيّف موركه وشعره الرعوي وتقسيمه الحياة بين الدنيا والشعر، وهو الذي يمت إلى هولدرلن بصلة قربى وثيقة، ولكن هذا يمس قوة هولدرلن الأصيلة ويمس اعتقاده بعدم إمكان تقسيم الخدمة الكهنوتية. فهو ينشر، كما ينشر مُحَضِّر أرواح، أكثر العقائد سرية، إذ يكتب إلى أمه معقباً على تذكيرها قائلاً: "لقد حاول فريق من الناس هم أقوى مني أن يكونوا من رجال الأعمال الكبار أو علماء كباراً ذوي مناصب، ولكنهم كانوا يضحون دائماً بأحد الاتجاهين من أجل الآخر، ولم يكن هذا بالأمر الحسن بحال من الأحوال.. ذلك لأن العالم عندما كان يضحي بمنصبه كان يسلك سلوكاً منافياً للشرف تجاه الآخرين، وعندما كان يضحي بفنه كان يرتكب إثماً بحق الرسالة الطبيعية التي عهد بها الله إليه. وهذا أمر يعد في حكم الخطيئة، بل يعد خطيئة أكبر من تلك التي يرتكبها المرء بحق جسده".

ومع ذلك فهذا اليقين الخفي الرائع، برسالته، لايقابله قط أدنى نجاح. ويبلغ هولدرلن الخامسة والعشرين فالثلاثين، ويظل واجباً عليه دائماً، وهو المعلم الخصوصي البائس، والمسكين على الموائد الغريبة، أن يشكر لأهله ما يبعثون به إليه من المتاع، وكان من ذلك مناديل الزكام والجوارب، شأن الفتيان، وأن يظل يسمع دائماً العتاب الخفيف الصادر عن خائبات الأمل، والذي يزداد إيلاماً عاماً بعد عام. فهو يسمع العتاب فيجد فيه العذاب، ويتنهد في يأس قائلاً لأمه: "لقد وَدِدْتُ لو أنك أصبتِ راحةً مني" ولكنه يضطر دائماً إلى أن يدق مرة أخرى الباب الوحيد المفتوح أمامه في العالم المعادي له ويناشدها المرة تلو المرة قائلاً: "تذرّعي بالصبر معي" وأخيراً يهوي على العتبة أنقاضاً مهشمة.

لقد كلفه كفاحه من أجل الحياة المثالية حياته نفسها.

ومن أجل ذلك كانت بطولة هولدرلن فائقة الروعة إلى حد لايوصف، لأنها غير مصحوبة بفخر وليس فيها ثقة بالنصر: فهو يحس بكونه مرسلاً فحسب، ويحس بالنداء الخفي، إنه يؤمن بالرسالة، لا بالنجاح. ولايشعر قط، وهو الرجل ذو الحساسية التي لا نهاية لها، بأنه زيغفريد القرني(١) الذي لابد أن تتحطم عليه كل رماح القدر، وما من مرة يرى فيها نفسه المنتصر الناجح. ولذلك فلا ينبغي للمرء أن يسيء فهم إيمان هولدرلن الفائق بالشعر من حيث هو المعنى الأسمى للحياة، فينظر إليه على أنه يمثل يقين الشاعر الخاص، أي يقينه الشخصي بأنه شاعر، فعلى قَدْرِ ما كان يثق برسالته في تعصب، كان فاضلاً متواضعاً فيما يتعلق بموهبته الخاصة. وما من شيء أبعدُ عنه من ثقة رجل كنيتشه بنفسه،

---

(١) هو أشهر أبطال الأساطير الجرمانية .

وهي ثقة توشك أن تكون مرضية، وقد وضع لنفسه الكلمة التالية مبدأ للحياة (القليل يكفي، واحد يكفي، لاشيء يكفي)(١) ففي وسع كلمة عابرة أن تثبّط همته، وفي وسع رَدٍّ من شيللر أن يكدره شهوراً، وينحني انحناءة الغلام، وتلميذ المدرسة أمام أكثر قارضي الشعر بؤساً وخمولاً كالشاعر كونتس Conz والشاعر نويْفر Neuffer ولكن تحت هذا التواضع الشخصي وهذه الرقة التي تبلغ مداها الأقصى في كيانه تقف في صلابة الفولاذ إرادة الشعر، والرغبة الحرة في التضحية بالنفس. ويكتب إلى أحد أصدقائه قائلاً: "أيها العزيز، متى يتبيّن للناس بيننا أن القوة العليا تعدُّ في الوقت نفسه أكثر القوى تواضعاً في تجليها، وأن الرباني حين ينبثق لايمكن أن يكون من دون خشوع وحزن معينين". فبطولته ليست بطولة محارب، وليست بطولة القوة، وإنما هي بطولة الشهيد، إنها الاستعداد البهيج للمعاناة من أجل شيء خفي، وتعريض المرء نفسه للهلاك في سبيل عقيدته وفي سبيل فكرته.

"فليكن الأمر كما ترى، أيهذا القدر" - بهذه الكلمة ينحني ذلك الذي لاينحني، في ورعٍ، أمام مصيره الذي رسمه لنفسه بنفسه، ولست أعرف صورة من صور البطولة على وجه الأرض أسمى من هذه البطولة الوحيدة التي لايلطخها الدم والتعطش الوضيع إلى القوة: إن أنبل شجاعة للفكر هي دائماً بطولة من دون وحشية، إنها ليست بالمقاومة التي لا معنى لها، بل هي التسليم بلا مقاومة للضرورة القاهرة المعترف بقدسيتها.

---

(١) الأصل اللاتيني: (Pauci mihi satis, unus mihi satis, Nullus satis).

أسطورة الشعر

لم يكن البشر هم الذين علموني هذا، بل كان يدفعني،
في محبة لاتنتهي، قلب مقدس نحو اللامنتهي.

لم يؤمن شاعر ألمانيٌ قطُّ بالشعر وأصله الإلهي كما آمن به هولدرلن، ومهما يكن من غرابة هذا فإن هذا البروتستانتي الرقيق، السوابيّ، المرشح لوظيفة القسيس يتخذ موقفاً إغريقياً مطلقاً تجاه ما هو خفي وتجاه القوة الخفية. فهو يؤمن "بالأبِ الأثير" والقدر المهيمن أكثر بكثير مما يؤمن بهما أقرانه، نوفاليس وبرينتانو ومسيحهما: فالشعر يمثل عنده ما يمثل الإنجيل بالقياس إلى هذين، فهو يمثل فتح مغاليق الحقيقة الأخيرة وكشف السر الغارق، إنه يمثل الخبز المقدس والخمر الذي يكرّس الجسد المفرط في ارتباطه بالأرض للأنهائي بصورة لاهبة ويربطه به. فالشعر عند جوته نفسه مجرد جزءٍ من الحياة، أما هولدرلن فالشعر عنده يمثل معنى الحياة بصورة مطلقة، ويمثل عند جوته مجرد ضرورة شخصية، أما عنده فيمثل ضرورةً تتجاوز الطابع الشخصي، إنها ضرورة دينية. فهو يتبيّن في الشعر، وهو خاشع، أنفاسَ الإلهيّ، كما يتبيّن فيه الانسجامَ الوحيد الذي ينحل فيه الصراع الأبدي للوجود مدة لحظات

سعيدة وتخفّ حدة توتره. ويقوم الشعر، كالأثير الذي يملأ العالم الواقع بين السماء والأرض، بملء الهوة القائمة بين أعلى الفكر وأسفله، بين الآلهة والبشر. وأكرر قولي إن الشعر لايشكل عند هولدرلن مجرد إضافة موسيقية إلى الحياة، مجرد شيء ذوقي يضاف إلى الجسد الفكري للبشرية كما هو عند ذينك الشاعرين، بل يمثل عنده أسمى الأشياء احتواءً للغرض والمعنى، والمبدأ الذي يحفظ ويشكّل كل شيء هو تكريس حياته له، وهو من أجل ذلك التضحية الوحيدة القيمة والنبيلة. ومن عظمة هذه النظرة التأمّلية وحدها تتجلى عظمة بطولة هولدرلن.

وكان هولدرلن ما يفتأ يصوغ أسطورة الشاعر هذه في قصيدته، ولابد من اقتفاء أثره في الصياغة لفهم ما تنطوي عليه مسؤوليته من العاطفة المحتدمة. فالعالم عند هذا المؤمن الورع بـ "القوى الخفية" منقسم إلى قسمين بالمعنى الإغريقي الأفلاطوني الكامل. ففي الأعلى "يتجولُ السماويّون ناعمين في النور"، ولا سبيل إلى الاقتراب منهم ولكنهم يهتمون بمن عداهم. وفي الأسفل تسكن وتعمل كتلة الفانين البليدة تحت وطأة العمل اليومي التافه.

ثمة من يجوس في الليل، وكما في العالم السفلي،
يسكن جنسنا دون ما هو رباني. وقد جُبِل على القيام بأعماله الخاصة

وحدها، وفي المصنع الهادر ينصت ذلك الفتى وحده
وكثيراً ما يعمل المتوحشون.
بأذرعهم الجبارة، لايقر لهم قرار، ومع ذلك
فإن جهد المساكين يظل عقيماً دائماً كآلهة الانتقام.

وكما نرى في قصيدة الديوان لجوته ينقسم العالم إلى ليل وضوء، قبل أن تدرك حمرة الشفق "الرأفة بالعذاب"، وقبل أن يظهر وسيط بين كلا الجوّين، ذلك لأن هذا الكون بقي ذا عزلة مزدوجة، هي عزلة الآلهة وعزلة البشر. فإذا لم ينشأ بينهما رابطة سعيدة عابرة لم يعكس العالمُ العلويُ العالمَ السفليّ، ولم يعكس هذا العالم السفلي العالمَ العلويَ من جديد مرة أخرى، ثم إن الآلهة في الأعالي، وهم الذين "يتجولون في النور ناعمين" ليسوا سعداء أيضاً، فهم لايشعرون بأنفسهم مادام أن أحداً لم يشعر بهم:

إن العناصر المقدسة لتحتاج، حاجةَ الأبطالِ إلى الإكليل،
من أجل مجدها، إلى قلب البشر أولي الحساسية

وهكذا يندفع السفليّ إلى الأعلى والعلوي إلى السفلي ويندفع الفكر إلى الحياة كما تندفع الحياة لترقى إلى الفكر: فكل أشياء الطبيعة غير الفانية ليس لها معنى مادام الفانون لم يعرفوها ولم تَلْقَ حباً أرضياً. ولاتتحول الوردة إلى وردة حقيقية إلاّ حين تطل فتشرب نظرة الناظرين، ولاتتحوّل حمرة الأصيل إلى روعة إلا عندما تنعكس على شبكية عين بشرية. وكما يحتاج الإنسان إلى الرباني لئلاّ ينحل، فإن الربانيَّ يحتاج أيضاً إلى البشر ليكون حقيقياً. وهكذا يبتدع لنفسه شهداء على سلطانه، إنه يبدع الفم الذي يتغنّى بمدحه والشاعر الذي يجعله هو وحده رباً حقيقياً.

وقد تكون هذه الفكرة الأولى من التأملات الهولدرلينية مستعارة ـ شأن كل أفكاره الشعرية تقريباً ـ وقد تكون استعارة من فكر شيللر العملاق. ولكن ما أكثر ما توسعت معرفة شيللر الباردة:

لقد كان سيدُ العوامل الكبيرُ بلا أصدقاء،
وكان يحس بالنقص ـ ولذلك خلق أرواحاً،
هي المرآة السعيدة لنعيمه.
ومما يقول هولدرلن في رؤياه الأورْفيّة[١] عن انبعاث الشاعر:
لقد كان الأب المقدس خليقاً أن يكون وحيداً على نحو لايوصف
في عتمته، عبثاً، وهو الذي يتمتع بما يكفيه من الدلائل
ولهيب العواصف والطوفانات في سلطانه
وكأنها الأفكار.
ولما وجد نفسه في أي مكان بصورة حقة بين الأحياء من جديد لو أن جماعة البشر لم يكن لها قلب ينشد.

إذاً فالرباني حين يبتدع الشاعر لنفسه لايصدر في ذلك عن حزن أو سأم خامل كما يرى شيللر. إذ تتملكه فكرة الفن "لعبةً" سامية ما ـ وإنما يصدر في ذلك عن ضرورة: فالرباني لايكون بغير الشاعر، وإنما يكون ربانياً به وحده. فالشعر ضرورة كونية ـ وهنا يلامس المرء النواة الأصلية لمجاري الأفكار الهولدرلينية ـ وهو ليس مجرد ابتداعٍ داخل نطاق الكون بل هو ابتداع الكون نفسه. ولا ترسل الآلهة الشاعرَ صادرةً في ذلك عن غريزة اللعب بل عن ضرورة: إنها تحتاج إليه هو "مبعوث الكلمة الدافقة".

إن الآلهة لتكتفي بخلودها الخاص
ولكن السماويين في حاجة إلى شيء واحد
فهذا هو شأن الأبطال والبشر وسواهم من الفانين

---

(١) نسبة إلى أورفيوس الذي سبقت الإشارة إليه . "المترجم"

ذلك لأن أشد السعداء سعادة لايحسون بشيء يتصل بأنفسهم
فلابد لامرئٍ آخر - إن جاز أن نقول مثل هذا - أن يحس
إحساساً ينطوي على المشاركة باسم الآلهة
هذا ما يحتاجون إليه.
إن الآلهة تحتاج إليه وكذلك يحتاج البشر إلى الشعراء
وهم الأواني المقدسة
التي فيها خمر الحياة وروح الأبطال

ففيهم يجري العلوي والسفلي كلاهما معاً، وهم يذيبون الإيقاع الثنائي فيحوّلونه إلى الانسجام الضروري، إلى الشيء المشترك، ذلك لأن:

أفكار الروح المشتركة
تنتهي في هدوء في روح الشاعر

وهكذا تدخل صورة الشاعر هذه التي قُدَّتْ من تراب، مختارة وملعونة، بين عزلة وعزلة، وقد أشبعت بالروح الربانية، وعُهِدَ إليها أن تنظر إلى الربانيِّ على أنه رباني ولايتمكن أهل الأرض من أن يحسوا به في صورته الأرضية: فهو ينتمي إلى البشر وترفعه الآلهة: فحياته رسالة، وهو يمثل الدرجة ذات الإيقاع "التي يحط عليها السماوي إذ ينزل درجة درجة". ففي الشاعر تعاني البشرية البليدة الرباني بصورة رمزية: وكما نرى في سر الكأس والخبز المقدس يستمتع البشر في كلمته بالجسد المقدس وفي دمه باللانهاية. ومن ذلك نشأ شريط الكهنوت الخفي الذي يحيط بجبينه وقَسمَ النقاء الذي لايمكن الحنث به.

وأسطورة الشاعر هذه هي المحور الفكري لعالم هولدرلن: فخلال

عـمله الفني بـأسره لم يـفـقـد قطُّ هذه الصـلابة التي لاتتـزعـزع في الإيمان بالرسـالة الدينية الطقسيـة للشـعـر، ومن أجل ذلك نشـأ أيضـاً المقـدس المطلق وهو الجانب المهـيب الجليل في موقـفه الأخلاقي. فـمن كان "صوتَ الآلهـة" ومن أراد أن يـكون "الناطقَ عـن البطل" (كـمـا يقـول في مـرة أخرى) "لسانَ الشعب"، كان في حاجة إلى سمو الكلام وتسامي الموقف ونقاء المبشر بالله الذي يتحدث من درجات منبر غير مرئي إلى جمع غير مـرئي، إلى شـعب حـالم، إلى أمـة حـالمة ينبـغي لهـا أولاً أن تنشـأ من العنصر الأرضي، ذلك لأن "مايبقى يتولاه الشعراء". فحين تسكت الآلهة يتـحـدثون باسـمـهـا وروحـهـا، وهم مـصـورو الخـالد في العـمل اليـومي الأرضي. ولذلك تحدث أبياته جرساً رزيناً سامـياً كحفيف ثوب كهنوتي وهي مـتـشـحـة بـالبـيـاض في غيـر زينة. ولذلك يتـحـدث هو نفـسـه في القصـيدة بلغة تبدو كأنها لغة كائن أعلى. وهذا الوعي السـامي بالرسالة أو بالأحرى الشـعـور بأنه مرسل لم ينسـه هولدرلن فـيـما نسي من تجارب السنين: إلاّ أن شيئاً واحداً يشتـد إظلالاً في أسطورته شيئاً فـشيئاً وقد ازداد وعـيـاً بأنه مـعلَّق وبأن حـياته حـياة مـأساوية وبـأنه مـا عـاد يحس بالرسـالة إحسـاسه بأنهـا مجردُ كونـه مختاراً، بما في ذلك من نعـيم، كـما كـان يحس بذلك في بهـاء شـبـابه البـاكـر، بل بات يـحسُّ بهـا مـصـيـراً بطولياً. فما كان يبدو للفتى في الأصل مجرد رأفة رقيقة، يتبيَّنه الرجل الناضج تعلقاً جميلاً يثير الرعدة على شفير الهاوية.

ذلك لأن الآلهة التي تعيرنا النار السماوية
تهدي إلينا ألماً مقدساً أيضاً.

فـهـو يعـرف: أن كـونه مـدعـواً إلى وظـيـفـة القـسـيس يعـني طرده من

السعادة، فالمختار مرسوم كشجرة في غابة لا نهاية لها عليها علامة حمراء تشير إلى الفأس: فالشعر الحق يتحدى مصيراً.

ولا يغدو بطلاً إلاّ مَنْ كان مستعداً لمعاناة البطولة المأساوية التي يعلنها بنفسه، ومَنْ يخرج من البيت المدني الآمن إلى العاصفة التي يتحدث وسطها الآلهة بل إن هيبريون يقول ذلك: "اخضع للعبقري مرة وسيحطم كل أغلال الحياة عنك" ولكن إمبدوقل وحده، هولدرلن الظمآن وحده، يعي اللعنة الهائلة التي تنزلها الآلهة على ذلك الذي ينظر إليها "ربانية ضمن رباني":

ومع ذلك فمحكمتهم

تقضي بتحطيم بيته

وتوبخ أعز الأحبّة

كما تفعل بالعدو، كما تقضي بأن يدفن الأب والطفل

تحت الأنقاض

إذا أراد أحد أن يكون مثلهم

ولم يرد المتحمس أن يصبر على أمور لا مساواة فيها.

ويتعرض الشاعر، لأنه يتعلق بالقوى الأصيلة المهيمنة، لخطر دائم: فهو يشبه مانعة الصواعق، حيث تقتنص نهاية مدببة واحدة مشرئبة إلى الأعالي، في داخلها انفجار اللانهاية المرتعد، ذلك لأن عليه، هو الشاعر، أن يقدم إلى العنصر الأرضي "النار السماوية" "متدثّرة في أغنية". وفي تحدٍّ رائع يتصدى، هو الوحيد أبداً، للقوى الخطيرة، وفيضُ أجوائها ولهيبُها المتكاثف يوشكان أن يكونا قوتين قاتلتين. ذلك لأنه لايجوز له من ناحية أن يخمد الشعلة المتيقظة في نفسه، وهي النبوءة المتوقدة.

لسوف ينهك نفسه

ولسوف يقف ضد نفسه

ذلك لأن النار السماوية

لاتصبر قطّ على الأسر

ولايجوز له من ناحية أخرى أن يقول ما لايقال بصورة تامة، فإن كتم الربانيّ خليق أن يعد تجديفاً من الشاعر كالتجديف المتمثل في القول الكامل، إنه الخيانة الكاملة في الكلمة. فعليه أن يبحث عن الربانيّ وعن البطوليّ بين البشر وأن يتحمّل في ذلك انحطاطهم، من دون أن يتولاه اليأس من البشرية من أجل ذلك، وعليه أن يمجّد الآلهة وأن يتحدث عن جلالها، وهي الآلهة التي تدعه، وهو المُبَشِّر بها، وحيداً في بؤسه على الأرض، ولكن الحديث والصمت كلاهما يتحول عنده إلى محنة مقدسة: فالمباركون مرسومون رسماً.

إذاً فقد كان هولدرلن يتمتع بوعي كامل لمصيره المأساوي، وكما كان الأمر عند كلايست ونيتشه يخيم الشعور المأساوي بالانهيار بصورة مبكرة على حياته ويلقي بظلاله قبل أوانه بعقد من الزمان بصورة جليّة. ولكن هولدرلن، هذا الحفيد الرقيق النحيل للأب الروحي، الذي يشبه نيتشه حفيد الأب الروحي ذاك، يملك الشجاعة الإغريقية، بل المتعة الهائلة الجبّارة في مقارنة نفسه باللانهائي. فلم يحاول قطّ أن يصدّ ما في كيانه من فيض شيطانيّ عارم كما حاول جوته، ولم يحاول قط أن يطرد هذا الفيض أو يمسك بعنانه: فعلى حين نجد جوته يهرب أبداً من مصيره لإنقاذ تراث الحياة الهائل الذي يشعر بأنه قد عُهِدَ به إليه، يتصدّى هولدرلن للعاصفة بروح صلبة وهو أعزل ليس في يده سلاح إلاّ

نقاؤه. ويرفع صوته ليرتقي به إلى نشيد في جرأة وخشوع (وهذا الإيقاع الثنائي الرائع في كيانه يتردد صداه خلال مصيره كله شأن كل قصيدة) ليذكر كل الإخوة وكل شهداء الأشعار، بالعقيدة المقدسة، ببطولة المسؤولية العليا، ببطولة رسالتهم:

ينبغي لنا ألاّ ننكر نبلنا

والدافع الكامن فينا، ذلك الذي يدفعنا

إلى تشكيل ما لم يتشكل، على غرار ما هو ربانيٌّ فينا

ولايمكن أن يُخْتَلَس الثمن، الثمن الهائل، سراً عن طريق انحطاط الذهن والاقتصاد في السعادة اليومية، فالشعر تحدٍّ موجه إلى المصير، إنه خشوع وجرأة معاً، فلايجوز لمن يحاور السموات أن يهاب بروقها والمصير الذي لا مهرب منه:

ومع ذلك فيحق لنا، معشر الشعراء!

أن نقف تحت عواصف الله، حاسري الرأس

تحت شعاع الله، الله نفسه، لنلمسه بأيدينا

ولنقدم إلى الشعب الهبة الإلهية، مستترة في أغنية

ذلك لأننا إذا كنا لانلتوي إلاّ على قلوب نقية كالأطفال، وكانت أيدينا بريئة، فإن شعاع الرب، ذلك الشعاع النقيّ، لايحرقها. ومهما تكن الهزة التي يتعرض لها القلب الخالد الذي يشارك في آلام ربانيّة فإنه يظل صلداً متيناً.

فيطون أو الحماسة[١]

أيهذي الحماسة، إنا لنجد فيك ضريحاً مباركاً ونتلاشى هابطين في هدوء، وقد أخذنا الإغراء، في عبابك، إلى أن نسمع نداء ربة الفصول، ونعود: وقد بُعثنا بفخر جديد، كالنجوم، إلى ليل الحياة القصير.

على أن المتحمس الشاب لايأتي في الحقيقة إلاّ بموهبة شعرية ضئيلة إذا ما قيست إلى رسالة بطولية كهذه التي كتبت للشاعر في الأسطورة الهولدرلينيّة وما لنا ننكر هذا من الوجهة الفنية؟ فما من شيء في الموقف الفكري أو في أسلوب الكتابة الذي يأخذ به الفتى الذي يبلغ الرابعة والعشرين ينبئ عن شخصية خاصة بوضوح: فأشكال قصائده الأولى، بل الصور والرموز المختلفة نفسها والكلمات ذاتها مستعارة من معلمي فترة دراسته في توبنجن في تشابه يكاد يؤخذ عليه، فهي مستعارة من قصائد كلوبشتوك الغنائية وأناشيد شيللر الصادحة المُجَلْجِلة، وفن الأناشيد عند أوسيان. أما موضوعاته الشعرية ففقيرة،

---

(١) Phaéton هو في الأسطورة اليونانية ابن هليوس إله الشمس ، ومعنى الكلمة باليونانية (المضيء) ، ويقول الأسطورة اليونانية إن أباه عهد إليه بقيادة مركبة الشمس فأحرق الأرض . "المترجم"

ولايغطّي ضيقَ أفقه الفكري إلاّ روحُ الشباب الناريّة التي يردّدها في أشكال متغيّرة متصاعدة على نحو مطّرد. ويتمتع خياله بعالم غامض وليس له مع ذلك صورة ما: فالآلهة، والبرناس، والوطن صور تشكل هناك مجال الأحلام الخالد. بل إن الكلمات، كالنعتين "سماويّ، إلهي" تتكرر في رتابة تلفت النظر. أما عقليته فهي أكثر بدائية، وهي مرتبطة ارتباطاً مطلقاً بشيللر والفلاسفة الألمان: وفيما بعدُ فحسب يدوّي من أعماق ظلمة العقل كلام حافل بالأسرار كالأقوال المأثورة، وكأنه كلام منجمّ أورفيّ لايصدر عن روحه الخاصة بل يصدر عن روح تشبه روح العالم. وهنا تفتقد أهم عناصر الصياغة حتى في صورة الإشارة الخفيفة: وهي النظرة الحسيّة، والمرح، ومعرفة الناس، وبالاختصار، كل ما يتصل بالمجال الأرضي، ولمّا كان هولدرلن يرفض كل اندماج في الحياة صادراً في ذلك عن غريزة ثابتة لاتكلّ، فإن هذا العمى الفطريّ تجاه الحياة يتصاعد إلى حالة حلم مطلقة، إلى إيديولوجية مثالية للعالم، فالملح والخبز، وتعدد الجوانب، والألوان أشياء مفقودة على الإطلاق في مادة قصيدته التي تظل على نحو لاينكر أثيريّة شفافة لا وزن لها، والتي لاتعطيها أكثر السنين إظلاماً إلاّ ماهيات لا مادة لها تنطوي على الأسرار كالسحب، وعلى ما يهبّ أو يشير أو ينطوي على حدس أو توجّس. كما أن قدرته على الإنتاج شديدة الضآلة، يعوقها في كثير من الأحيان استهلاك طاقة الشعور، وكآبة مظلمة وخلل في الأعصاب. وإلى جانب خصب جوته الأصيل المفعم بالحيوية الذي تمتزج في أشعاره كل قوى الحياة وعصاراتها مُبَرْعَمَةً مخصبة، إلى جانب هذا الحقل الخصيب الذي زرعت أنحاءه يدٌ قوية في نشاط، فغدا كحقلٍ مفتوح يمتص

الشمس والمطر وكل عناصر السماء، إلى جانب هذا الحقل يبدو تراث هولدرلن الشعري بالغ الضآلة. وربما لم يحدث قطّ في تاريخ الفكر الألماني أن نشأ شاعر على هذا الجانب من علو الشأن من عناصر شعرية ابتدائية على هذا الجانب من الضآلة. لقد قَصُرت به "أدواته" ـ كما يقال عن المغني ـ وكان إنشاده هو كل شيء. وكان أضعف من أي امرئ آخر: غير أن قوةً في روحه نمت في العالم العلويّ. ولم يكن لموهبته وزن كبير خاص، غير أن هذه الموهبة كان لها حافز لا نهائي يدفعها إلى الأعلى: فعبقرية هولدرلن ليست عبقرية الفن بمقدار ما هي معجزة النقاء. لقد كانت عبقريته هي الحماسة، الجناح غير المرئيّ.

ومن أجل ذلك كانت موهبة هولدرلن الأصيلة غير قابلة للقياس من الوجهة الفيلولوجية، لا بمعنى العمق ولا بمعنى الخصب: فهولدرلن يمثل قبل كل شيء مشكلة الحدة. وتبدو شخصيته الشعرية بالغة الضعف (بالقياس إلى الآخرين ذوي القوة والبنية المتينة). فهو يقف، إلى جانب جوته وشيلر وإلى جانب أولي العلم ـ الذين يمتازون بتعدد الجوانب وتدفق القرائح ـ والأقوياء، بسيطاً على جانب كبير من السذاجة، ويبدو ضعيفاً، مثل فرانسيسكوس فون أسيسي[1] القديس الرقيق الجاهل، إلى جانب أساطين الكنيسة العمالقة، إلى جانب توما الإكويني وسان برنارا ولويولا، إلى جانب هؤلاء البناة الكبار لكاتدرائية العصور الوسطى. فلا يملك هولدرلن ـ شأن أسيسي هذا شيئاً آخر غيرَ الرقة الصافية صفاء ملائكياً، وغيرَ الشعور الوجدي بالأخوة تجاه العنصر Das Element، ولكنه يملك أيضاً قوة الحماسة الفرنسيسكانية الساميّة التي لاتنزع إلى

(١) هو القديس فرانسيسكوس (١١٨٢ ـ ١٢٢٦) مؤسس جمعية الفرنسيسكان .

القتال. وهو يصبح، شأن أسيسي هذا، فناناً بلا فن ولايصبح فناناً إلا باعتقاده الإنجيلي بالعالم العلوي، وبإيماءة التسليم التي تعادل في بطولتها تلك الإيماءة التي يقوم بها فرنسيسكوس الفتى في ميدان سوق أسيسي[١].

وإذاً فلم يكن ثمة طاقة جزئية، موهبة شعرية منفردة وحدها، حددت مصير هولدرلن شاعراً بصورة مسبقة، وإنما حدد مصيره القدرة على تركيز روحه كلها في حالة مصعدة، إنها تلك القوة الوحيدة المتمثلة في الهرب من الدم، ومن الأعصاب، ومما هو حسي، ومن المعاناة الشخصية الخاصة، وإنما يصدر ذلك فيه عن نوبات من الحماسة الفطرية، عن شوق أصيل إلى عالم علوي لا سبيل إلى بلوغه. فليس هناك حافز شعري واحد عنده، لأنه يرى الكون كله رؤية شعرية. ويبدو له العالم كله ملحمة بطولية هائلة، وكل ما يتناوله من هذا العالم بالوصف ـ من منظر طبيعي، ونهر، وإنسان، وشعور ـ يتخذ سيماء البطولة على الفور وبلا شعور. فالأثير عنده "أب"، بمقدار ما يجد فرنسيسكوس، "الأخ"، في الشمس؛ والينبوع والحجر ينفتحن له، كما كنّ ينفتحن للإغريق شفةً تتنفس ونغماً أسيراً. بل إن أكثر الأشياء ـ التي يتناولها بالكلمة الإيقاعية ـ جفافاً، تتخذ بصورة تكتنفها الألغاز روح ذلك العالم الأفلاطوني، وتغدو شفافة على الفور، وترتعد ارتعاداً إيقاعياً، وفي طاقة ضوئية للُغة ليس بينها وبين طاقة لغة الحياة اليومية الموضوعية من شيء مشترك إلاّ شكل اللفظة: فثمة بريق جديد على كلمته كندى

---

(١) أسيسي (Assisi) مدينة في وسط إيطاليا ولد فيها القديس فرانسيسكوس، ونسب إليها، ودفن في الكنيسة القائمة فيها. "المترجم"

الصباح على مرج، إنه شيء لم تشهده عين بشر. ولم تكن القصيدة قطُّ في الأدب الألماني قبله، ولا بعده مُجَنَّحة إلى هذا المدى البعيد، متسامية إلى هذه الدرجة عن الأرض. ولذلك تظهر كل الكائنات فيها كما يراها المرء في الحلم، متحررة من قوة وزنها بصورة مبهمة، وكأنها أرواحُ وجودِها: ولم يتعلم هولدرلن قط (وهذه عظمته وهذا ضيق مجاله) كيف ينظر إلى العالم، بل كان يحوله دائماً إلى شعر.

وهذه القدرة العظيمة على التحليق الداخلي هي القوة الوحيدة عند هولدرلن وهي ألصق خصائصه بنفسه؛ فهو لايدخل قط العالم السفلي، الخليط، ولايتناول الجانب الأرضي اليومي من الحياة، بل يدفع بنفسه مجنحاً نحو عالم أعلى (هو الموطن عنده). إنه لايملك الواقع، ولكن له جوّه الخاص وهو العالم الآخر ذو الجرس الجميل، إنه يطمح دائماً إلى الأعلى:

أيهذي الألحان فوقي، أيهذي الألحان اللامتناهية،
إليكُنّ أسعى، إليْكُن.

ويدفع بنفسه دائماً، كما يندفع سهم من قوس مشدود، نحو السماويّ، نحو اللامرئيّ. أما أن طبيعة كهذه كان لابد لها أن تظل على الدوام متوترة، بل في حالة خطيرة من التوتر الزائد المثالي، فذلك أمر تشهد به أولى الروايات. فشيللر يلاحظ على الفور هذا العنف في الاندفاعات، وهو يلوم هولدرلن أكثر مما يعجب به، ويأسف لما به من نقص في الثبات والصلابة. ولكن تلك "الحماسات التي لاتوصف، حيث تموت الحياة الأرضية وينعدم الزمان وتتحول الروح المتحررة من الأغلال إلى رب"، هذه الحالة من الذهول التشنجي، تمثل عند هولدرلن العنصر

الأصلي. إنه "المد والجزر أبداً"، ولايستطيع أن يكون شاعراً إلاّ بكل طاقته الروحية المركزة. وهو يفعل ذلك بلا إلهام، فهولدرلن في ساحات التفكير الموضوعي من حياته أفقر الناس وأكثرهم قيوداً وأشدهم إظلاماً، وهو في الحماسة أكثر البشر نعيماً وأكثرهم حريةً.

على أن حماسة هولدرلن هذه هي في الحقيقة حماسة لا مادة لها. فمحتواها يشبه حالة الحماس نفسها. إنه لايدخل في حالة إلاّ عندما يتغنى بالحماسة، فهي عنده ذات موضوع في الوقت نفسه، وهي غير ذات صورة لأنها تمثل الغزارة القصوى، وليس لها محيط لأنها تنتمي إلى الأبديّ وتعود لتنصب فيه: فحتى عند شيللي، وهو أقرب روح غنائية إليه، تبدو الحماسة أقرب إلى الارتباط بالأرضيّ، فالحماسة تحدد هويتها عند شيللي بمثُل اجتماعية، وبالإيمان بحرية البشر، بتطور العالم. أما حماسة هولدرلن فتذهب كالدخان في السماء متلاشيةً بسرعة كل التلاشي. إنها تصف نفسها إذ تستمتع بنفسها، وهي تستمتع بنفسها عن طريق الوصف. ولذلك يصور هولدرلن على نحو متواصل، هذه الحالة الواحدة الخاصة به، فقصيدته نشيد لايتوقف، إلى الخصب وشكوى تهز الفؤاد من العقم؛ لأن "الآلهة تموت عندما تموت الحماسة". ويظل الشعر عنده مرتبطاً بالحماسة ارتباطاً لاتنفصم عراه، كما أن الحماسة لاتستطيع أن تتحرر إلاّ في النشيد: ومن أجل ذلك فهي تمثل خلاص الفرد كما تمثل خلاص البشرية. "أيها المطر الآتي من السماء، أيهذي الحماسة! لسوف تعودين إلينا بربيع الشعوب من جديد"، بهذا يتحدث بطله هيبريون متحمساً. أما إمبدوقل فلا يكشف عن شيء آخر سوى التناقض الفظيع بين الشعور الربانيّ (أي الخصب) والشعور الأرضي (أي

التفاهة). ومن تلك القصيدة المأساوية نستطيع أن نتبيّن لون الإلهام الخاص به بصورة تامة وواضحة. فالحالة الأصلية لكل خصب هي شعور النظرة الداخلية الغائم الذي لا سعادة فيه ولا ألم؟ إنه شعور الحلم الهاجس:

الغنيُّ يسير وئيد الخُطا
في عالمه الخاص، ويمضي في سكون الآلهة الهادئ
بين أزهاره، وينتاب النسائمَ الخوفُ
من تعكير صفو ذلك السعيد.

إنه لايحس بالعالم المحيط به: فمنه وحده تنبجس قوة الاندفاع الخفيّة:

العالم يسكت تجاهه، ومن تلقاء نفسها
تنمو الحماسة في متعة متصاعدة
متعاليةً، إلى أن تنبثق الفكرة من ليل الافتتان
المبدع كالشرارة.

وإذاً فالدافع الشعري لايتقد في نفس هولدرلن نتيجة لمعاناة أو فكرة أو إرادة "فمن تلقاء نفسها تنمو" الحماسة. إنها لاتتقد على محك موضوع معين: بل يتصاعد لهيبها فجأة بصورة "ربانية"، وتحين الثانية التي لا سبيل إلى إدراكها.

إن ذلك الملاك الودود المفاجئ، فوقنا
لهو ملاك لاينسى
إذ أقبل المبدع، ربانيّاً،
حتى لقد أصيب إحساسنا بالخدر
وجعلت أرجلنا ترتعد كأنما مستها الأشعة

فالإلهام اتقاد من الأعلى، التهاب بالبرق. والآن يصف هولدرلن حالته الخاصة الرائعة، حالة اضطرامِ النيران واستعارتها والتهام لهيب الوجد لكل الذكريات الأرضية:

ههنا يشعر بنفسه كأنه إله في عناصره

ومتعته أنشودة سماوية

فقد انتهى تمزق الفرد، وبلغت "سماء الإنسان" وحدة الشعور.

يقول بطله هيبريون: "أن يكون المرء شيئاً واحداً مع الكل، تلك هي حياة الربانيّة، وهذه سماء الإنسان". وقد بلغ فيطون، وهو الشخصية الرمزية التي ترمز إلى حياته، النجوم بالعربة النارية، وجعلت موسيقا تلك الأجواء تصدح في مسمعيه. وفي هذه الثواني من الوجد الخصب يبلغ هولدرلن ذروة وجوده.

ولكن هذا الإحساس بالنعيم يختلط به بصورة ذات دلالة مسبقة حدس ينبئ بالسقوط، إنه الشعور الأبدي بالانهيار. فهو يعلم أن مثل هذه الإقامة في الناريّ، وهذه النظرة إلى سر الله، وهذا الجلوس إلى مائدة الخالدين لايباح للفانين إلاّ بصورة عابرة. وحين يدرك مصيره يتحدث عنه فيقول:

لايحتمل الإنسان الخصيب الربانيّ إلاّ من حين إلى آخر.

وإنّ الحلم به لهو الحياة.

ولابدّ بالضرورة أن يعقب الرحلةَ الصاخبة في عربة الشمس السقوطُ في الأعماق - وتلك نهاية فيطون!

ذلك لأن الآلهة

يبدو أنها لاتحب دعاءنا اللجوج

والآن يبدي الملاك الودود، المشرق المبارك، وجهه الآخر لهولدرلن، وهو ظلمة الشيطان المدلهمّة. فهولدرلن يهوي من الشعر عائداً إلى الحياة محطماً دائماً. وهو يهوي، كفيطون، لا إلى الأرض، إلى موطنه فحسب، بل يهوي إلى ما هو أعمق وأبعد، في بحر لا نهاية له من الكآبة. فجوته وشيللر، وهؤلاء جميعاً يعودون من الشعر كما يعودون من رحلة، مرهقين أحياناً، ولكنهم متماسكو الفكر أولو روح سليمة، أما هولدرلن فيتحطم هاوياً من الحالة الشعرية كما يهوي من سماء ويبقى جريحاً محطماً، طريداً بصورة مبهمة في العالم الموضوعي. فاستيقاظه من الحماسة هو دائماً نوع من موت الروح، ويحس العائد المنهار فوراً بأن الحياة الواقعية حياة بليدة وضيعة مرة أخرى. "فالآلهة تموت حين تموت الحماسة. وإله الرعاة يموت حين تموت النفس". وليست حياة اليقظة جديرة بأن يحياها المرء، وكل ما كان خارج نطاق الوجد فهو باهت لا روح فيه.

وإذاً فهنا تمتد جذور "سوداوية" هولدرلن تلك التي يتسم بها تماماً، ولم تكن هذه "السوداوية" في الحقيقة كآبةً أو ظلمةً مرضيةً في العقل - الأمر الذي يتعارض مع شدة الإجهاد الفريدة في العضوية الهولدرلينية. وهذه السوداوية أيضاً تتدفق وتغذي نفسها، كالوجد، من نفسها فحسب، وكذلك فهي لاينصبّ فيها من المعاناة إلاّ القليل (ولاينبغي للمرء أن يبالغ في تقدير شأن حكاية ديوتيما[1]) فليست كآبته شيئاً آخر سوى حالة رد فعله على الوجد، وهي كآبة عقيمة بالضرورة: فإذا كان يحس بنفسه هناك مُحَلّقاً قريباً من اللانهائي، فهو يشعر بغربته الهائلة تجاه الحياة في الحالة العقيمة. وعلى هذا النحو أودّ أن أسمي

---

(١) قصة حب هولدرلن الشاب. "المترجم"

كآبته: فهي شعور بالغربة لايوصف، حُزنُ ملاكٍ ضائعٍ على سماواته. إنه حنين مفعم بالنحيب الطفولي إلى الوطن الخفيّ. ولايحاول هولدرلن قطّ أن يخرج هذه الكآبة عن نطاق نفسه ويوسّعها، كما فعل لوي باردي وشو بنهاور وبايرون، إلى تشاؤم من العالم ("أنا عدوٌّ لمعاداة البشرية") ولايجرؤ ورعه أبداً على رفض أي جزء من الكون المقدس باعتباره تافهاً. إنه لايشعر إلاّ بنفسه وحده غريباً في الحياة الواقعية العملية. وليس له من لغة أخرى حقيقية يتعامل بها مع الناس غير الأنشودة: ففي الكلمة البسيطة، في المحادثة، لايستطيع أن يجلو شيئاً من طبيعته. ولايستطيع العقل أن يأتيه إلاّ من علٍ، في مثلِ طيران الملائكة. غير أنه يضلّ بغياب الوجد، إذ يغدو "مضروباً على بصره" في العالم الخالي من الآلهة. "فإله الرعاة يموت عنده حين تموت النفس" وتغدو الحياة كتلة رمادية من الخَبَثِ بدون شعلة "العقل المزدهر". غير أن حزنه حزن لا حول له تجاه العالم، وليس لكآبته موسيقا. فشاعر شَفَقِ الفجر يظل أخرس في الغسق.

وقد سماه باسم "فيطون" فايبلنجر الذي كان يعرفه أوثق معرفة، وكان كثيراً ما يراه في أيام إظلام العقل، في رواية له - وهكذا صاغ الإغريق الفتى الجميل الذي يحلق صوب الآلهة على عربة النشيد النارية، وتدعه الآلهة يقترب منها، ويبدو طيرانه الصادح عبر السماء كشريط من نور، ثم تُطوِّح به في الظلام في غير عطف. فالآلهة تعاقب أولئك الذين يجرؤون على أن يسرفوا في الدنوّ منها، إنها تحطّم أجسادهم وتلقي بالمغاوير في هاوية القدر. ولكنها تحب في الوقت نفسه ذوي الجرأة الذين يتحرّقون شوقاً إليها، ثم تضع أسماءهم، مثلاً للخشوع المقدس، تحت نجومها الخالدات، صورةً نقيّة.

رحلة إلى العالم

كثيراً ما يغفو قلب الفانين في قشرة ميتة،
كالبذرة النبيلة إلى أن يأتي أوانه.

دخل هولدرلن من المدرسة إلى الحياة كما يدخل المرء بلاداً معادية. وكتب، وهو لمّا يزل في عربة البريد المهرولة ـ وفي ذلك من الرمز ما يكفي! ـ ذلك النشيد "القدر"، إلى "أم الأبطال، الضرورة الجبّارة". ففي ساعة الانطلاق في الرحلة كان ذلك الفتى المفعم بالحدس السحري مجهّزاً للانهيار.

وفي الحقيقة كان كل شيء معداً له على أفضل وجه. ولم يرشحه رجل أقل شأناً من شيللر ليكون معلماً خاصاً عند شارلوته فون كالب حين رفض هولدرلن المرشح لوظيفة مساعد قسيس رغبة أمه رفضاً مطلقاً. ولم يكن في وسع الفتى المتحمس في الرابعة والعشرين أن يأمل أن يجد بيتاً في أي مكان من أقاليم ألمانيا التي كانت تبلغ الثلاثين في تلك الأيام يمكن أن تحترم فيه الحماسة الشعرية وتفهم فيه حساسية القلب ووجلَهُ بالقدر الذي كان يجده عند شارلوته"، التي كانت هي نفسها "امرأة لاتفهم" والتي كان لابد أن تكون ذات تفهم كامل للطبيعة

العاطفية الرقيقة باعتبارها عشيقة سابقة لجان باول[1]. وكان الرائد يوليه المودة كما كان الغلام يخصه بالولاء الشديد، وكانوا يطلقون حريته لإنتاجه الشعريّ كل الإطلاق في ساعات الصباح وكانت النزهات ورحلات ركوب الخيل المشتركة تتيح له أن يحس بالطبيعة التي حرم منها زمناً طويلاً إحساساً قريباً مرة أخرى. وأدخلته السيدة التي كانت تُعْنى به في نزهاتها في فايماروبينا، أكثرَ الأوساط نبلاً: فقد أتيح له التعرّف إلى شيللر وجوته. ولايستطيع الشعور المجرد من الأحكام المسبقة أن يتردد في التسليم بأن هولدرلن لم يكن من الممكن أن ينشأ في وسط أفضل من هذا. وتفيض رسائله الأولى أيضاً بالحماسة، بل تفيض بمرح غير معهود: فهو يكتب إلى أمه ممازحاً فيقول "إنه منذ أن تخلص من الهموم والهواجس بدأ يسمن" ويثني على ما أسلف إليه أصدقاؤه من يدٍ بيضاء حين وضعوا القطع المتفرقة الأولى من رواية "هيبريون" التي كان قد شرع في كتابتها منذ حين في يد شيللر وقدموها بذلك إلى الملأ. وبدا لحين من الزمان كأن هولدرلن قد استقر ووجد مكانه في العالم.

ولكن سرعان ما يثور الاضطراب الشيطاني في نفسه، إنها "روح الاضطراب تلك الرهيبة" التي تدفعه " كالطوفان إلى قمة الجبل". وتبدأ رسائله في الحديث عن شيء من الإظلام، والشكوى من "الارتباط" وفجأة تنبثق العلة: فهو يزمع الرحيل. إن هولدرلن لايستطيع أن يعيش في منصب، في مهنة، في دائرة، وكل وجود آخر غير الوجود الشعري

---

(١) هو جان باول فريدريش ريشتر (١٧٦٣ ـ ١٨٢٥) من مشاهير الأدباء الألمان في العصر الرومانسي. "المترجم"

مستحيل عنده. وربما كان في هذه الأزمة الأولى مازال غير واعٍ. إنّ ما يجعل كل علاقة دنيوية شيئاً لايحتمل عنده إنْ هو إلاّ مسٌّ شيطانيّ داخلي تدفعه الغيرة، ويظل يسمي ماهيّة هذه القابلية للالتهاب في إرادته الغريزية بعلل ظاهرية: ففي هذه المرة يرى العلة في تصلُّب الفتى وجموحه الخفيّ الذي لايستطيع أن يكبحه وينبغي للمرء أن يحسّ في ذلك بكل ما في هولدرلن من عجز عن الحياة: فالفتى الذي يبلغ التاسعة عشرة أقوى منه إرادة. وهكذا يترك الوظيفة. وتكتب شارلوته فون كالب التي تراه يفارقها وهي تفهمه أكمل فهم إلى أمه (لتعزيها) بالحقيقة الأعمق.. "إن فكره لايستطيع أن ينزل إلى مستوى هذا الجهد التافه.. والأحرى أن نفسه تتأثر من جراء ذلك تأثراً كبيراً".

وإذاً فقد عطّل هولدرلن من الداخل كل صور الحياة التي أتيحت له: ولذلك فما من شيء أكثر إيغالاً في الخطأ من الوجهة النفسية من نظرة مترجمي حياته العاطفية الشائعة والقائلة إن هولدرلن كان يتعرض للمذلة والمهانة في كل مكان. ولقد كان الناس في الحقيقة يحاولون دائماً، وفي كل مكان، أن يراعوا شعوره، ولكن بشرته كانت مفرطة في الرقة، كما كانت حساسيته مفرطة: "وكانت نفسه تتعرض للتأثر المفرط" وما يقوله ستندال ذات مرة عن نظيره هنري برولار: "إن ما لايزيد على أن يمس الآخرين مسّاً يجرحني حتى الأعماق" ينطبق عليه وعلى كل ذوي الحساسية. فكان يحس بالواقع في حد ذاته على أنه عداوة، وكان يحس بالعالم على أنه فظاظة، وبالارتباط على أنه عبودية. ولايستطيع أن يسعده إلاّ الحالة الشعرية. ولاتقدر أنفاس هولدرلن على أن تتردّد خارج نطاق هذا الجو بهدوء، فهو يتخبّط ويختنق بالهواء الأرضي شأن الغريق.

ويتولاه العجب من نفسه، فيقول وقد أفزعه الصراع الأبدي الذي يصيبه به كل لقاء: ترى لماذا أكون مسالماً طيباً كالطفل عندما أمارس أكثر الأعمال براءة في فراغ هادئ حلو من دون أن يعكّر صفوي معكر؟". إنه لم يعلم بعدُ أن عدم قدرته على الحياة يمثل عجزاً لا سبيل إلى شفائه، ومازال يعتقد أن "الحرية" و"الشعر" يستطيعان أن يربطاه بالعالم. وهكذا يجرؤ على دخول وجود طليق: ويقوم هولدرلن بمحاولته، مفعماً بالأمل، مع الحرية عن طريق عمله الذي شرع فيه. ويدفع في سرور ثمن الحياة في الفكر مع الحرمان المرير. فكان ينفق في الشتاء أياماً بطولها وهو في السرير ليوفر الوقود، ولايمنح نفسه قط أكثر من وجبة في اليوم، ويتخلى عن الخمر والبيرة، وهما أكثر المتع تواضعاً. ولايكاد يشهد من بينا أكثر من محاضرات فيشته، وفي بعض الأحيان كان شيللر يمنحه ساعة لقاء معه؛ أما ماعدا ذلك فكان يقيم وحيداً في مأوى حافل بالبؤس (لايمكن أن يسمى حجرة) غير أن روحه تهاجر مع هيبريون إلى بلاد الإغريق، وربما كان في وسعه أن يعدّ نفسه سعيداً لو لم يكن الاضطراب والانفجار الأبدي مقدرين له من الداخل بصورة دائمة مرة أخرى.

لقاء خطير

أواه، يا ليتني لم أدخل قط مدارسكم

هيبريون

كان أول ما في تصميم هولدرلن على الحرية التفكير فيما هو بطوليٌ في الحياة. إنه إرادة البحث عن "العظيم". ومع ذلك فهو يريد قبل أن يقدم على اكتشافه داخل نفسه أن يرى "العظماء"، الشعراء، الجوُّ المقدس. ولم تكن المصادفة هي التي دفعته إلى فايمار بالذات: فهناك جوته وشيللر وفيشته، ويقف إلى جانبهم كالكواكب المنيرة حول الشمس فيلاند وهِرْدَرْ وجان باول والأخوان شليجل، سماءُ نجوم الفكر الألماني بأسرها. فالتنفس في مثل هذا الجوّ المتسامي أمر يتوق إليه طبعه الذي ينطوي على كراهية خاصة لكل ما هو غير شعري: فهنا يأمل أن يمتصّ الهواءَ الإغريقيَّ الروماني كما يمتص الرحيق في ساحة الفكر هذه، وأن يبلُوَ قدرته الخاصة في هذا المسرح الكبير من مسارح الصراع الشعري.

غير أنه يريد أن يعدّ نفسه أولاً لمثل هذا الصراع، ذلك لأن هولدرلن الفتى لايشعر بأنه نِدٌّ مماثل في الشأن من حيث الروح، ومن حيث

الأفكار، ومن حيث الثقافة، إلى جانب نظرة جوته العالمية الشاملة، وإلى جانب فكر شيللر "العملاق" الذي يخرج التجريدات الهائلة. وهكذا يعتقد أن عليه أن يثقف نفسه بصورة منهجية، وأن "يتلقى" برنامجاً كاملاً من المحاضرات في الفلسفة - وذلك هو الخطأ الألماني السائد أبداً! .. وكما فعل كلايست بالضبط يقوم هو أيضاً باستعمال العنف ضد طبيعته العفوية ذات التوتر المفرط، وذلك عن طريق المحاولة القسرية لتفسير سماواته تفسيراً ميتافيزيقياً، وتزويد خططه الشعرية بالأسس المذهبية، وأخشى ألا يكون أحد قد عبر قط بالصراحة الضرورية عما اتسم به اللقاء مع كنط والاشتغال بالميتافيزيقا من الخطر في تلك الأيام، لا على هولدرلن فحسب، بل على الإنتاج الأدبي الألماني كله.

ومهما تمجد النظرية الأدبية التقليدية إدخال الأدباء الألمان في تلك الأيام لأفكار كنط في مجالاتهم الأدبية على أنه ذروة رائعة، فإن النظرة الحرة يجب أن تجرؤ في النهاية على تسجيل الأضرار الخطيرة الناجمة عن هذا الغزو القائم على العقائدية والتعنت. لقد عاق كنط عَوْقاً لا حد له - وأنا أعبر هنا عن اعتقاد شخصي بحت - الإنتاجية النقية في العصر الكلاسيكي، تلك الإنتاجية التي سيطر عليها بما في أفكاره من براعة فائقة في الاستدلال، وقطع قطعاً لا حدود له مجرى الخيال الحر عند كل رجال الفن بتحويلهم إلى نقدية جمالية. وكان يعوق كل شاعر يستسلم له، في المجال الشعري الصرف، على نحو دائم - وأنى لدماغ صرف وفكر صرف، وكتلة جليدية عملاقة كهذه أن تخصب يوماً للخيال حقولاً من الحيوان والنبات، وأنى لمثل هذا الإنسان المتصلب الذي هو أفقر الناس إلى الحياة، وقد تجرد من شخصيته حتى غدا آلة (أوتوماتيكية) من

آلات التفكير، وهذا الرجل الذي لم يمسس قط امرأة، ولم يتجاوز قط محيط مدينته الإقليمية؛ والذي كان يدير كل سن صغير من آلية حياته اليومية في الساعة نفسها خلال خمسين عاماً، بل سبعين عاماً، بصورة آلية - إني لأسال، كيف كان لمثل هذا المناقض للطبيعة، ولفكر أصبح بعيداً عن العفوية إلى هذا الحد، وتحوّل هو نفسه إلى نظام جامد (وإنما تكمن عبقريته أيضاً في هذه النزعة الاستدلالية التركيبية التعصبية) أن يشجع يوماً الشاعر، الحسي، المجنح بالمصادفة المقدسة للخاطرة، والذي تدفعه العاطفة الجامحة دائماً إلى اللاوعي؟ إن تأثير كنط يصرف الكلاسيكيين عن أكثر عواطفهم الدافعة أصالة، ويدخلهم من دون شعور منهم في إنسانية جديدة، في شعر حكماء. أوَ لم يكن آخر الأمر من الخسارة القصوى في الدم بالقياس إلى الأدب الألماني أن يجهد شيللر نفسه، وهو صائغ أكثر الشخصيات الألمانية تأثيراً ملموساً، بصورة جدية، في عبث بالأفكار يقوم على تقسيم الأدب إلى صنوف، إلى أدب ساذج، وأدب عاطفي، وأن يناظر جوته الأخوين شليجل في الكلاسي والرومانسي؟ ومن دون أن يعلم الشعراء تصحو عقولهم على وضوح الفيلسوف الفائق، وعلى الضوء العقلاني البارد الذي ينطلق من هذا الفكر المنهجي الخاضع للقوانين بصورة جليّة، جلاء البِلّور: وفي اللحظة التي يأتي فيها هولدرلن إلى فايمار كان شيللر قد فقد قوة سِحر إلهامه المبكر، إلهامه الشيطاني، وكان جوته (الذي كانت طبيعته السليمة تردّ رداً فعّالاً بغريزة عداء أصيلة على كل ما هو ميتافيزيقي منهجي) قد اتجه باهتمامه الرئيسي صوب العلم. أما ماهية الأجواء العقلانية التي كانت تدور فيها أفكارهم فتشهد عليها حتى اليوم مراسلاتهم، تلك

الوثيقة الرائعة للإدراك الكامل للعالم، والتي هي مع ذلك أقرب، بصورة لا نهاية لها، إلى أن تكون مراسلة فيلسوفين أو عالمين من علماء الجمال منها إلى أن تكون عقيدة أدبية: فقد أزيح ما هو شعريٌ في اللحظة التي تقدم فيها هولدرلن من أبناء زيوس[١] من نقطة المحور تحت كوكبة[٢] كنط المغناطيسية، ودفع به إلى السطح الخارجي من شخصيتهم. لقد بدأ عصر الإنسانية الكلاسيكية، إلاّ أن أكثر أصحاب الفكر شموخاً في العصر لايهربون، كما هرب دانتي وبتراركا وبوكاشيو، من عالم الحكمة البارد إلى الجو الشعري، بل يتراجع جوته وشيلر من عالم صياغتهما الرباني إلى عالم علم الجمال والعلم الأبرد، طوال سنين (لا سبيل إلى استعادتها).

وهكذا تنمو عند كل الأدباء الأكثر شباباً، أولئك الذين كانوا يتطلعون إلى أولئك الأدباء على أنهم الأساتذة، الفكرة الخطيرة القائلة إن عليهم أن "يتثقّفوا" وأن يكونوا من "دارسي الفلسفة". فنوفاليس، هذا الفكر المجرد الملائكي، وكلايست، هذا الإنسان المندفع الجامح، كلتا هاتين الطبيعتين اللتين كان برود الفكر الملموس عند كنط وعند كل التأمليّين من بعده يناقضهما كل المناقضة على نحو مطلق، يلقيان بنفسيهما، عن شعور بعدم الأمن - لا عن غريزة - في العنصر المعادي لهما. وكذلك يرى هولدرلن أنه مُلْزَم بأن يتحدث بلغة العصر في فلسفة الجمال، وكل رسائله التي تنتمي إلى فترة إقامته في يينا ملأى بتأويلات باهتة للمفهومات، وبتلك الجهود الصبيانية المؤثرة المنطوية

---

(١) Dioskur هو ابن زيوس في الأسطورة الإغريقية، ويرمز إلى الصداقة التي لاتنفصم عراها .

(٢) Konstellatian. "المترجم"

على الرغبة في التفلسف التي كانت تتعارض إلى حد بعيد مع معرفته الأعمق وحدسه اللانهائي. ذلك لأن هولدرلن ينتمي على وجه التخصيص إلى نموذج الفكر اللامنطقي واللاّذهني، وتظل أفكاره، وهي تبرق في أغلب الأحيان هابطة في روعة كالبروق من سماءٍ ما، من سماوات العبقرية، عاجزة عن التواؤم، ويقاوم عماؤها السحري كل ارتباط وتقييد. أمّا ما يقوله عن "العقل المُثقِّف":

لاأعترف، إلا بما يزهو،

أما ما يخرجه باستغراقه في التفكير فلا أعترف به

فيشير بصورة حدسية إلى حدوده: فهو لايقدر على أن يعبّر إلاّ عن حدس الصيرورة أو التكوُّن، ولايقدر على صياغة الرسوم البيانية ومفاهيم الوجود (Sein). فأفكار هولدرلن نيازك ـ أحجار كونية، وليست باللبنات المأخوذة من جُرف أرضي لتنضد جداراً جامداً بحوافها المصقولة (وكل نظام فهو جدار). إنها توجد حرة في داخله، كما تَخِرُّ إلى داخله، ولايحتاج إلى صياغتها، ولا إلى صقلها؛ وما يقوله جوته ذات مرة عن بايرون ينطبق انطباقاً أفضل ألف مرة على هولدرلن: "إنه لايكون عظيماً إلاّ حين يقرض الشعر. فأمّا حين يفكر فهو طفل". غير أن هذا الطفل يقعد في فايمار على مقاعد دراسة فيشته وكنط ويتجرَّع في يأسٍ غُصَصَ المذاهب، حتى يضطر شيللر نفسه إلى تحذيره قائلاً: "اهرب ما استطعت من المواد الفلسفية فهي أكثر نكراناً للجميل... ولتبق أقربَ إلى عالم الحواس، فبذلك تغدو أقل تعرضاً لخطر فقدان صفو الحماسة". وينقضي وقت طويل إلى أن يتبين لهولدرلن خطر الصحو العقلي في متاهة المنطق ذاتها، والانتاج المنخفض وحده، وهو أكثر موازين كيانه

دقة، هو الذين يبيِّن له أنه، وهو الإنسان الطيار، قد دخل جواً يُثْقِل على حواسه. وعند ذلك فحسب ينبذ الفلسفة المنهجية بقوة، ويقول: "كنت أجهل زمناً طويلاً، لماذا كانت دراسة الفلسفة، التي من شأنها أن تثيب على النشاط العنيد الذي تقتضيه بالراحة، تجعلني أقل سلاماً مع نفسي، بل تجعلني ذا عاطفة جامحة كلما أسلمت نفسي لها بصورة أكثر انطلاقاً وتحرراً من القيود، وإني لأعلن لنفسي الآن بناء على ذلك أنني كنت أُبْعِد نفسي عن ميلي الخاص بدرجة أعلى مما كان ضرورياً".

غير أن الخيبة الثانية، الخيبة الأخطر، تأتي من الشعراء، لقد كانوا يبدون له عن بُعْدٍ رسل الإفراط والجموح، بل الكهنة الذين كانوا يرفعون قلوبهم صوب الله: وكان يؤمِّل حماسة متصاعدة منهم، من جوته، وبصورة خاصة من شيللر الذي كان يقرأ له ليالي طوالاً، والذي كانت مسرحيته "كارلوس" "سحابة شبابه السحرية". أن عليهم أن يعطوه، وهو غيرُ الآمن، ما تضفي عليه الحياة وحدها إهاباً من الجلال، ألا وهو التحليق اللانهائي، والنارية المتصاعدة. ولكن هنا يبدأ الخطأ الخالد الذي ارتكبه الجيلان الثاني والثالث تجاه الأساتذة، فهؤلاء ينسَوْن أن الأعمال الأدبية تظل في شباب خالد، وأنَّ الزمان ينزلق على العمل الكامل كما ينزلق الماء على المرمر، من دون أن يتعكر، وأن معاشر الشعراء أنفسهم يشيخون في أثناء ذلك. فقد أصبح شيللر مستشار بلاط، وأصبح جوته مستشاراً خاصاً، وأصبح هردر مستشاراً لمجلس كنسي، وأصبح فيشته أستاذاً: إنهم جميعاً مقيدون في عملهم، ذوو أقدام راسخة في الحياة وقد لايكون ثمة شيء يعادل في غرابته بالقياس إلى الكائن الضعيف الذاكرة، وهو الإنسان، غرابة شبابه الخاص. وهكذا يُقدِّر سوء الفهم سلفاً

خلال السنين: فهولدرلن يريد منهم الحماسة، وهم يعلمونه التبصُّر، إنه يرغب في أن يتقد اتقاداً أقوى بالقرب منهم، وهم يخمدونه فيجعلونه ضوءاً أكثر خفوتاً. إنه يريد أن يشجع نفسه من أجل الكفاح المصيري الهائل، وهم يُنزلونه منزل (أكثر ما يكونون حسن نية) السلام الرخيص. إنه يريد نفسه حاراً، وهم يريدونه بارداً: وهكذا يساء تفسير الدم المتقد والدم البارد في شرايينهم على الرغم من كل الميل الروحي والعطف الخاص.

على أن اللقاء الأول مع جوته لقاء له دلالة رمزية. فهولدرلن يزور شيللر. فيلقى هناك رجلاً أكبر سناً منه، يوجه إليه سؤالاً في برود ويجيبه عنه بلا مبالاة، وعند المساء فحسب يعلم، وقد تولاّه الفزع، أنه رأى جوته أول مرة. ولم يتعرف على جوته ـ لم يتعرف عليه في تلك الأيام، ولم يعرفه بالمعنى الروحي قط ـ ولم يتعرف جوته عليه قط، ولايذكره جوته قط بسطر واحد في نحو أربعين عاماً، باستثناء مراسلاته مع شيللر. وكان هولدرلن كذلك منجذباً إلى شيللر انجذاباً ذا جانب واحد يعادل انجذاب كلايست إلى جوته: فكلاهما يتجه بحبه صوب واحد فحسب من أبناء زيوس ويحتقر الآخرين بما فطر عليه الشباب من الظلم. وكذلك لم يكن جهل جوته بهولدرلن أقل من جهل هذا به، وذلك حين يكتب قائلاً إن تطلعاً رخياً هادئاً يتناهى في الشعور بالاكتفاء يعبر عن نفسه في قصائده"، وهو يسيء فهم أعمق عاطفة جامحة عند هولدرلن، وهو أكثر الناس بعداً عن الاكتفاء؛ حين يمجد فيه "رقة معينة"، وحرارة، واعتدالاً، ويستحثه وهو مبدع الأنشودة (Gymne) الألمانية على "كتابة قصائد قصيرة بصورة خاصة" أما استشعار جوته الهائل بما هو شيطاني

عند هولدرلن فينتابه العجز الكلي هنا، ولذلك تتجرد علاقته بهولدرلن أيضاً من العنف المألوف في الدفاع: فتظل عند حدود رقة ووداعة لطيفة تنطوي على اللامبالاة، مرور بارد دونما نظرة أعمق، وقد كان ذلك يمس هولدرلن مساً عميقاً بلغ منه أن هولدرلن الذي كان قد تردّى في الظلام (والذي مازال، في جنونه، يفرق بين الميل الذي اعتراه شيء من الفتور، وبين النفور أو الجفاء (Antipathie) كان يُعرِض مُغْضَباً حين ينطق زائر باسم جوته. وكان قد عانى من خيبة الأمل نفسها التي عانى منها أدباء العصر الألمان، وهي تلك الخيبة التي صاغها جر يلبارتسر أخيراً بوضوح، وقد أصبح إحساسه أكثر بروداً وأصبح أكثر تعوُّداً على إخفاء نفسه قائلاً: لقد اتجه جوته نحو العلم، وكان ينمّي، في نزوع عظيم إلى السكينة والطمأنينة، ما هو معتدل عديم المفعول فحسب، على حين كانت مشاعل الخيال تستعر في نفسي". إن أحكم الحكماء نفسه لم يكن يبلغ من الحكمة ما يمكنه من أن يفهم، حين شاخ، أن الشباب ليس إلاّ مرادفاً للجموح.

وإذاً فقد كانت علاقة هولدرلن بجوته علاقة غير مقيدة عضوياً على الإطلاق: وما كان في وسعها إلاّ أن تكون علاقة خطرة، لو أن هولدرلن اتبع نصائح جوته، وأطاعه بكبح جماح نفسه بالاقتصار على ما هو رعويّ ريفيّ ساذج: ومن أجل ذلك كانت مقاومته لجوته إنقاذاً لنفسه بأسمى معاني الإنقاذ. وعلى النقيض من ذلك، تغدو علاقته بشيللر مأساوية تعصف بجذور كيانه، ذلك لأن المحبَّ هنا يضطرّ إلى أن يثبّت موقفه أمام أحب الناس إليه، الصورةُ ضد مصوِّرها، التلميذُ ضد المعلم. فتمجيد شيللر يشكل عند هولدرلن أساس علاقته بالعالم، ولذلك ينذر

عالمه كله أيضاً بالانهيار بالهزة العميقة التي أحدثها موقف شيللر القائم على الشك والفتور والخوف في نفسه المرهفة. غير أن إساءة الفهم هذه من قبل شيللر وهولدرلن إنما هي إساءة فهم نظام أخلاقي أعلى، وهي لاتشبه، في المقاومة المنطوية على الحب، وفي انتزاع النفس المؤلم إلاّ إساءة فهم نيتشه لفاجنر. فهنا أيضاً يتغلّب التلميذ على المعلم لمصلحة الفكرة، ويؤثر المحافظة على الولاء الأسمى، الولاء للمثل الأعلى، على ولاء التبعية المجرّدة. وفي الحقيقة يظل هولدرلن وفياً لشيللر أكثر من شيللر نفسه.

ذلك لأن شيللر كان في تلك السنين لايزال سيّد فكره المشكّل، ومازالت تلك العاطفة الكامنة في حديثه والتي لاتضاهى، تلج قلب الأمة الألمانية فتُسكِرُه: ومع ذلك فقد جرى الانخفاض في حرارة الحسّ الغارق فيما هو ذهني، والتجرد من سيماء الشباب عن طريق ما يتسم بالخَوَر، في الأديب المقيَّد إلى كرسيّ المرض والحجرة، بصورة مبكرة أكثر مما جريا به عند جوته الأكبر سناً. ولم تكن المسألة أن حماسة شيللر أصبحت ضحلة، أو تضاءلت - بل حوّل شيللر نفسه إلى المجال النظري فحسب، وبلْوَرَ لنفسه طاقة الإنسان الحالم المزيدة المتمرّدة، طاقة شيللر - الجبّار، بصياغتها في "نظرية منهجية للمثالية"؛ فثمة روح نارية تحولت إلى لغة ناريّة، وثمة إيمان تحول إلى تفاؤل واعٍ لم يكن يحتاج عندئذ إلاّ إلى لمسة يد ليصبح في متناول عامة الناس باعتباره مثال الليبرالية الألمانية. ولايعود شيللر يعاني بعدُ إلا بذهنه، إذ ما عاد يعاني عن طريق "الوحدة التي لاتنفصم"[1] للوجود كله، (وهي الوحدة التي يطالب

---

(١) Unteilbarkeit.

بها هولدرلن)، وعن طريق الوجود المعروض عليه. ولابد أنها كانت ساعة فريدة بالقياس إلى الرجل الشريف الواضح حين مَثَل أمامه هولدرلن أول مرة. ذلك لأن هذا الهولدرلن ليس إلاّ واحداً من مبتدعاته الأشدِّ التصاقاً به: لا بما يدين هولدرلن له من مجرد صورة الشعر والتوجيه الفكري، بل باستقاء فكره كله منذ سنين، على سبيل الحصر، من أفكار شيللر فحسب، من إيمانه برقيِّ البشرية. فقد ربِّيَ وصيغ من قِبَله كلُّ التربية والصياغة من الناحية الشعرية، وبمقدار ما كان هولدرلن يمثل نتاجه الفكري، شأن الفتيان المتحمسين الآخرين كالمركيز بوزا (Posa) وماكس بيكولوميني (Max Piccolomini) يتبين لشيللر في هولدرلن تصاعده الخاص (أي تصاعد شيللر)، كلمته المتحولة إلى إنسان؛ فكل ما يبتغيه شيللر من الفتى، من حماسة ونقاء وجموح، قد تحول عند هولدرلن إلى حياة، هذا المتحمس الفتى يعيش المبدأ الأساسي الشيللريّ من مبادئ المطالب المثالية باعتباره وجوداً. وهولدرلن يعيش المثالية التي ما عاد شيللر يطالب بها إلا مطالبة بلاغيّة مذهبيّة، فهو (أي هولدرلن) يؤمن بالآلهة وببلاد الإغريق التي تحولت عند شيللر منذ عهد بعيد إلى مجرد استعارات بلاغية زخرفية عظيمة، إنه يؤدي رسالة الشاعر التي لايطالب بها شيللر إلا حين يتحمس. وفي هولدرلن تغدو نظرياته الخاصة وحدوسه متجسدة على نحو مفاجئ، ومن أجل ذلك كان هذا الفزع الخفي عند شيللر، حين رأى الفتى، فتاه الشاعر، متجسداً أول مرة، ورأى مَثَله الأعلى الذي يطالب به إنساناً حياً. ويتبيَّنه على الفور إذ كتب يقول لجوته: "وجدت في هذه القصائد كثيراً من شخصيتي أنا. وليست هذه بالمرة الأولى التي يذكرني فيها الكاتب بنفسي"، وبنوع من التأثير

ينحني للإنسان الشديد التواضع ظاهراً، والمستعرِ باطناً، وكأنه نار شبابه الخامدة في انعكاسها.

ولكن هذه الناريّة البركانية بالذات، هذه الحماسة (التي لا يفتأ يدعو إليها في الشعر) تبدو لشيللر الناضج خطرة بالقياس إلى حالة الحياة العادية: فشيللر لايستطيع أن يوافق، من الوجهة الإنسانية، على ما في هولدرلن مما كان يطالب هو به شعرياً، ألا وهو الجموح العاصف المزبد، والمجازفة بالوجود كله، وهكذا يُضطر - على ما في هذا من انفصام داخلي مأساوي - إلى رفض صورته المشخصة الخاصة به، والمتمثلة في المتحمس المثالي، من حيث هي غير قادرة على الحياة ويتبين لنظرته الثاقبة على الفور أن تلك المثالية التي كان يطلبها من الفتية الألمان لاتكون ملائمة إلا في عالم مثالي، في المسرح، وأن هذا المطلق الشعري، هنا في فايمار وييينا، هذا اللاّتوافق الشيطاني في الإدارة الداخلية لابد أن يحطم إنساناً شاباً. "ويتحدث عن هولدرلن "المتحمس" كما يتحدث عن ظاهرة خفية مهمة فيقول. "إن فيه لنزعة ذاتية عنيفة - وحالته خطرة، إذ إن مثل هذه الطبائع صعبة المراس"، وإذاً فهو يتحدث كما يتحدث جوته بالضبط عن كلايست "المصاب بالمرض". فكلاهما يتبيَّن على الفور في هذين (أي كلايست وهولدرلن) بطريق الحدس، الشيطانَ المندفع، والخطر الانفجاري الكامن في الحرارة الداخلية المسعَّرة والمخْتَزَنة. ولكن بينما يدفع شيللر، في الشعر، بمثل هؤلاء الفتية الأبطال إلى الأعالي ويدعهم يتردَّوْن في تطرُّفهم وجموحهم سعداء، في قاع شعورهم، يحاول الرجل الطيب الودود، في الحياة الواقعية، أن يهدِّئ ثائرة هولدرلن. فهو يجشّم نفسه الجهد من أجل حياته الخاصة

المدنيـة، ويؤمّن له وظيـفة، ولنتاجه داراً للنشر ـ ويرعاه شيللر بأعمق ما في قلبه من الحنان، بطريقـة أبوية فـائقـة. ويضـغـط (بكل مـا لديه من الحُنُوّ) في رقـة، وعلى نحـو منهجي، على طموحه المتوثب، ليـخفف من حدة التـوتر الخطير في جموحه ويهدّئها، من دون أن يدري كيـف يستطيع حتى أدنى ضغط أن يحطم هذا المرهف الحس. وهكذا يضطرب الوضع ذو الجانبين شيئاً فشيئاً: فشيللر يشعر، بالنظرة العميقة التي يتمتع بها مصور المصير، بهراوة تحطيم النفس المسلّطة على رأس هولدرلن ـ ويشعر هولدرلن مـرة أخـرى بالرعـاية حقـاً، بمعناها الظاهري، من قـبل : "الرجل الوحيـد الذي تنازل عن حريتـه له، والذي يرتبط به ارتبـاطاً لا مندوحـة عنه، ولكنه يشعر مع ذلك بأنه لم يُفْهَمَ في أعمق أعماق كيانه. لقد كان يأمل التحليق، والحصول على الدعم ـ ويقول هيبريون: "إن كلمة مودة من قلب رجل شجاع لهي كماء روحيٍّ ينبجس من أعماق الجبال، وينقل إلينا قوة الأرض الخفيّة في قطرته البلّوْرية ـ ولكن كلاً منهما، أي شيللر وجوته، لايقدّم موافقتـه إلاّ قطرة قطرة، وفي فتـور. ولايقـومـان قطُّ بإغداق الحماسة وإلهاب قلبه. وهكذا يتحول القرب من شيللر شيئاً فشيئاً إلى عذاب بالقياس إلى هولدرلن، ويكتب إلى شيللر قائلاً في وداع داخليٍّ مؤلم: "لقد كنت أتعرض دائماً لإغراء رؤيتك، وكنت أراك دائماً لا لشيء إلا لأشعر بأنني لاأستطيع أن أكون شيئاً بالقياس إليك" وأخيراً يعبر عمّا في شعوره من نفور بصراحة قائلاً: "من أجل ذلك يجوز لي أن أعترف لك بأنني أخوض في بعض الأحيان نضالاً خفياً مع ملاكك الحارس لأنقذ حريتي منه". ويتبيّن له أنه ما عاد يجوز له أن يفضي إليه بأعمق ما في نفسه، إلى ذلك الذي ينتقص قصائده ويخمد اندفاعاته

الجامحة، والذي يريده صغيراً، فاتراً "لا ذاتياً، ولا متوتر الأعصاب" وتحمله الكبرياء الكامنة في قلب تواضعه على أن يخفي عن شيللر قصائده الأكثر دلالة على طبيعته، فلا يعرض من نتاجه إلا ما هو عبث وسخرية، ذلك لأن رجلاً كهولدرلن لايستطيع أن يدافع عن نفسه، إنه لايستطيع إلاّ أن ينحني ويختفي، ذلك هو موقفه الخالد، فهو يظل أبداً جاثياً على ركبتيه أمام آلهة شبابه: ولايضمحل التبجيل أبداً، ولا عرفان الجميل تجاه أولئك الذين كانوا "سحابة شبابه السحرية" ووهبوا لصوته النشيد. وينحني شيللر من حين إلى آخر بكلمة تشجيع ودودة، ويمر به جوته مروراً عابراً في مودة تنطوي على اللامبالاة، ولكنهما يدعانه جاثياً على ركبتيه، إلى أن يتحطم ظهره.

وهكذا يتحول اللقاء بالكبار الذي تاق إليه، إلى مصير لا مهرب منه وإلى خطر، وينفق هولدرلن السنة الحرة الخالية من العمل في فايمار دونما فائدة تقريباً، وهي السنة التي كان يحلم فيها بإكمال أعماله. فالفلسفة، وهي "هذا المستشفى المخصّص للشعراء المنكوبين" - لم تساعده على التقدم، ولم يرتفع به الشعراء: فبقي "هيبريون" عملاً مبتوراً، وظلت المسرحية غير مكتملة، ونفدت وسائله على الرغم من التوفير الأقصى.

وتبدو المعركة الأولى من أجل مصيره، مصير الوجود الشعري، معركة شعرية، معركة خاسرة. ذلك لأن هولدرلن يضطر، مرة أخرى، إلى أن يكون عبئاً على أمه ويُغَصُّ عند كل لقمة خبز بلوم أهله. ولكنه كان في الحقيقة قد تجاوز في فايمار ذاتها خطره الأكبر بانتصار: إذ لم يدع أحداً يصرفه عن "وحدة الحماسة التي لاتنفصم" ولم يجنح إلى الاعتدال

أو يهدِّئ من ثائرته، كلما أراد أولئك الذين كانوا أولي نية حسنة. وثبَّت ملاكه الحارس أقدامه بأعمق عناصره، وأعطاه الشيطان غريزة لاتقبل التعلّم ضد كل ذكاء، وهكذا يردّ على جهود شيللر وجوته الرامية إلى حصر اتجاهه في مجال الشعر الرعوي والريفي المعتدل على الدوام بانفجار أكثر حدة. وحين يذكره جوته فيما يتصل بالشعر في قصيدة (أويفوريون) بقوله:

الاعتدالَ! الاعتدالَ!

وحذار من الجرأة،

لئلاّ يلقاك...

الانهيارُ والسقوط

واكبح جُماح نفسك!

من أجل والديك،

أيها الحيّ المتعالى،

اكبح جُماح الدوافع العنيفة!

وزيّن خطتك

بزينة ريفيّة، في هدوء

يرد هولدرلن على هذه النصيحة بالإخلاد إلى السكينة والهدوء والتحول إلى الشعر الرعويّ، حماسةً جيّاشة:

ماذا تهدِّئون، عندما تحترق روحي

في سلاسل العصر الحديديّ

ماذا تنتزعون مني، أتنتزعون ذلك الذي لاتنقذه إلاّ أعمال الكفاح،

أيها الرعاديد، أتنتزعون مني عنصري المتوقد؟

وقد استعيدت الحماسة، هذا العنصر المتوقد، الذي تعيش فيه روح هولدرلن كما يعيش السَلَمَنْدر[1] في النار، نقيةً من إغراء برود الكلاسيّكيين وبزج بنفسه، وقد أسكره المصير، وهو الذي لاتنقذه إلاّ معارك الكفاح، في غمار الحياة مرة أخرى،

وفي مثل هذا الكور

يصاغ كل ما هو نقيّ

فما كان يفترض أن يحطمه يزيده صلابة قبل كل شيء، وما يزيده صلابة يحطمه.

---

(١) السَلَمَنْدَر (Salamander) حيوان خرافي كان القدماء يعتقدون أنه يعيش في النار.

ديوتيما[1]

إنما يقتلع القدر أضعف الناس

تقول السيدة دي ستايل في مذكراتها: "فرانكفورت مدينة جميلة جداً؛ فههنا يتناول المرء غداءً جيداً كل الجودة، والناس جميعاً يتحدثون بالفرنسية ويدعون باسم جونتارد" ويتعاقد الشاعر المخفق مع إحدى أسر جونتارد هذه للعمل أستاذاً، معلماً خاصاً للغلام الذي يبلغ الثامنة من عمره: وهنا، كما كان الأمر في فالترزهاوزن، يبدو الناس جميعاً لروحه الحماسية التي يسهل إضرام لهيبها، أول الأمر "أناساً فضلاء جداً ونادرين نسبياً"، ويشعر بأنه في خير بمقدار ما كان يتعرّض للتحطيم من قبل القوة الدافعة الأصيلة في نفسه. ويكتب إلى نويْفَر قائلاً في لهجة رثاء: "أنا على أي حال كعريشة زهر قديمة انهارت على الطريق بقاعدتها وفروعها وفقدت براعمها وأصيبت جذورها، ولم تستقر في التربة الجديدة إلاّ بجهد وأنقذت بشق النفس من الذبول بالعناية الفائقة. وهو يعرف بنفسه هذه "القابلية للتحطيم" معرفة دقيقة. فكيانه الأعمق

(١) اللقب الإغريقي الذي أطلقه هولدرلن على حبيبته سوزانه جونتارد وهو اسم المرأة التي تشرح لسقراط ماهية الحب في مأدبة أفلاطون - "المترجم"

لايستطيع أن يتنفس إلاّ في جو مثاليّ، شاعري، في إغريقٍ خيالية. ولم تكن هذه الحقيقة أو تلك، ولم يكن هذا البيت أو ذاك، ولا فالتَرزْهاوزِن ولا فرانكفورت ولا هاوبتفيل بالأمور القاسية قسوة خاصة تجاهه: فيكفي أنها كانت تمثل جواً واقعياً لتغدو جواً مأساوياً بالقياس إليه. ويقول أخوه كيتس ذات مرة: فإن العالم لشديد الفظاظة بالقياس إليّ. وذلك أن هذه الأرواح الرقيقة لم تكن تطيق وجوداً آخر غير الوجود الشعري.

وهكذا يتغلغل الشعور الشعري بلا مقاومة تجاه الصور المشخصة الوحيدة في هذا المجال، التي يستطيع أن يحسّ بها، على الرغم من كل قربها، إحساساً مثالياً ينتمي إلى عالم الأحلام، على أنها رسولةٌ ذلك "العالم الآخر". وهي أم ذلك الغلام، سوزانه جونتارد، فتاتُه ديوتيما. وفي الحقيقة كان يتألق من الصورة المرمرية، كما ينقل ذلك إلينا تمثال نصفيّ، نقاءٌ إغريقي في خطوط هذا المحيّا الألماني، وعلى هذا النحو ترى هولدرلن من الساعة الأولى. ويهمس إلى هيجل بحماسة حين يبصرها ذاك في بيتها قائلاً: "إغريقية، أليس كذلك؟" فهي بالقياس إليه تنتمي إلى عالمه الخاص غير الأرضي، وهي، مثله، غريبة، تعاني من شوق مؤلم إلى الوطن بين البشر القساة.

أنتِ تصمتين وتصبرين، لأنهم لايفهمونكِ
أنتَ أيُّهذي الحياة النبيلة ! تنظرين إلى الأرض وتصمتين
في النهار الجميل، ولكن ويلاه! عبثاً تبحثين
عن أهليكِ في ضوء الشمس..
عن الأرواح الكبيرة في رقة، تلك التي لاتوجد أبداً.

رسولةٌ، أختاً، تائهةً من عالمه، هكذا يرى هولدرلن، الحماسيّ المقدس، زوجةَ مُعيلهِ. ولايختلط بهذا الشعور بالقرابة فكرة امتلاك حسية. ففي توازٍ غريب مع أبيات جوته الموجهة إلى شارلوتهٍ فون شتاين وهي:

أوآه، لقد كنتِ في عهودٍ خَلَوْن
أختي، أو زوجتي.

يحيي ديوتيما فتاةٌ طالما حَدَس وجودها، وأختاً تنتمي إلى وجود قَبْليّ سحري:

ديوتيما أيّهذي الحياة النبيلة
أيتها الأخت التي تمت إليّ بآصرة قربى مقدسة
لقد عرفتك عن بُعْدٍ
قبل أن أقدّم إليك يدي

وهنا يرى جموحُه الثَمِل أول مرة في العالم الممزّق الفاسد الإنسانُ المقيّد، "الواحد والكل" - "فالظُرف والسموُّ والهدوء، والحياة والفكر، والنفس والصورة المشخصة "واحدٌ" سعيد في هذا الكيان" وتتردّد، أول مرة، من رسالةٍ لهولدرلن كلمةُ سعادةٍ متصاعدةٍ بقوةٍ روحية لا نهاية لها، إذ يقول "مازلتُ سعيداً كما كنتُ في اللحظة الأولى، إنها صداقة خالدة بهيجة مقدسة مع كائنٍ تاه حقاً في هذا القرن الذي لا روح فيه ولا نظام. الآن تأمن حاسة الجمال عندي غائلةَ الفساد. فهي تستهدي أبداً برأس السيدة العذراء هذا، إن عقلي يتتلمذ عليها، ونفسي المقسّمة تسكن وتبتهج كل يوم في سلامها الكافي".

وتلك هي القوة الهائلة التي يلمسها هولدرلن في هذه المرأة: إنها

التهدئة. فإن رجلاً كهولدرلن لايحتاج، وهو رجل الحماسة الأصيل، إلى أن يأخذ لهيباً عن امرأة - فالسعادة عند هذا الناريّ أبداً هي زوال التوتر، أو الاسترخاء، إنها المعروف الذي لاينتهي، والذي يتمثل في السماح له بالراحة، وتلك هي نعمة ديوتيما عليه: الاعتدال. فهي تقدر على ما لم يقدر عليه شيللر ولم تقدر عليه الأم، ولم يقدر عليه أحد، ألا وهو كبح جماح "روح اللااستقرار الخفيّة" عن طريق اللحن. وإن المرء ليستشعر يدها المبسوطة في حنوّ، ورقتها ذات الحنان الأمومي منذ أيام هيبريون، "حين تحاول دائماً بالنصيحة والتحذيرات الودية أن تجعل مني مخلوقاً ممتازاً مبتهجاً، وحين كانت توبخني لخصلات شعري الشاحبة وثوبي البالي وأظافري المقروضة". وتقوم على رعايته كالطفل الملحاح في رقة، وهو الذي ينبغي له أن يرعى أبناءها، وهذا الهدوء من حوله، هذا الهدوء فيه، هو نعيم هولدرلن. ويكتب إلى صديقه الحميم قائلاً: "بلى، إنك لتعلم كيف كنتُ، وتعلم كيف كنت أعيش من دون إيمان، وكم كان البؤس قد بلغ من قلبي، وكنت من أجل ذلك فائق البؤس؛ فهل كان في وسعي أن أغدو ما أنا عليه الآن، مسروراً كَنسْرٍ لو أن هذا، هذا الواحد لم يظهر لي؟". ويبدو له العالم أكثر نقاء وقداسةً منذ أن انحلت عزلته الهائلة في انسجام.

أليس قلبي مباركاً، مترعاً بحياة أجمل

منذ أن أحببت؟

وتنجلي سحابة الكآبة عن جبين هولدرلن لحظة من لحظات الحياة.

ويغدو القدر

متوازناً إلى حين

إنها مرة وحيدة، في هذه المرة الوحيدة تبلغ حياته، في فترة عابرة من الزمن، صورة قصيدته: السباحة السعيدة في الهواء. ولكن الشيطان فيه يظل يقظان، إنه "اللااستقرار الرهيب".

إن زهرة سلامه،

الرقيقة، لاتزدهر طويلاً

فهولدرلن ينتمي إلى جيل أولئك الذين لايباح لهم أن يقرّ لهم قرار في مكان. فالحب أيضاً "لايهدئه إلاّ ليجعله مرة أخرى أكثر شُموساً" كما تقول ديوتيما عن نظيره هيبريون، وهو نفسه يعرف، وهو أكثر الناس كلهم حدساً، إذ لايعلم ولكن روح المعرفة القَبْلية تمسّه مساً سحرياً، الكارثة التي تنمو في داخله. إنه يعلم أنه لايجوز لأمثاله أن يقِرّوا "راضين كالبجعات العاشقة". ويتجلى اعترافه بقنوطه الخفيّ المخيم عليه كسحابة سوداء في قصيدته "اعتذار":

أيُّهذا المخلوق المقدس!

لقد طالما أفسدتُ عليكَ هدوءك الرباني الذهبيّ،

وتعلمتَ مني بعض آلام الحياة الأكثر خفاءً وعمقاً

ودونما شعور يبدأ بالنطق ذلك "الشوق العجيب إلى الهاوية"، إنه ذلك الانجذاب الخفيّ الذي يبحث عن العمق الخاص، وشيئاً فشيئاً يدخل في حمى خفيفة ناشئة عن استياء غير واع. ويزداد العالم اليومي المحيط به إظلاماً أمام بصره المهين في سرعة متزايدة. ومن رسالة له تندفع كلمته كبرق من سحاب متكاثف "لقد مزقني الحب والكراهية". وتلمس حساسيته في اهتياج ما في البيت من الغنى السطحي الذي يفعل في نفوس الناس في بيئته ما تفعله "خمر جديدة في نفوس الفلاحين" ويصور

شعوره العدائي لنفسه إهاناتٍ، إلى أن ينتهي الأمر أخيراً إلى اندفاع خطير. أما ما حدث في ذلك اليوم: كأن يكون الزوج، الذي لم يكن يصبر على علاقة زوجته القائمة على حب الأدب إلاّ على مضض، قد غدا غيوراً فحسب أو أصبح على جانب من الفظاظة أيضاً، فذلك أمر يظل سراً. والأمر الظاهر فحسب هو أن روح هولدرلن ظلت منذ تلك الساعة مصابة، بل ممزقة على نحو عنيف: وكدم منبثق تندفع الأبيات من بين أسنانه المشدود عليها:

لئن متُّ في خِزْي،
ولئن لم تنتقم روحي لنفسها من الوقح،
ولئن هبطت، وقد غلبني عدو الملاك الحارس،
إلى القبر الجبان، فلتنسَني عندها،
ولاتنقذَنَّ عندها اسمي من الانهيار، أنت أيضاً،
أيّهذا القلب الطيّب.

ولكنه لايدافع عن نفسه، ولاينهض متماسكاً في رجولة، فهو يدع نفسه يطرد من البيت كلص ضبط متلبساً، ليقترب عندئذ من الأحبة الذين ظلوا أوفياء له في أيام متفق عليها سراً قرب هومبورج. ويكاد يكون موقف هولدرلن في هذه الساعة الحاسمة موقفاً ضعيفاً كموقف الأطفال، أو موقف النساء، فهو يكتب إلى الممزقة رسائل تفيض حماسة ويرفعها في شعره إلى مقام عروس هيبريون الرائعة، ويزينها على الأوراق المكتوبة بكل المبالغات العاطفية، ولكنه يمتنع عن القيام بأيّ محاولة للظفر بالحية، بالقريبة، بالحبيبة، بالقوة. ولاينتزع، كما فعل شيلنج وشليجل، الزوجة المحبوبة من الرابطة الزوجية الممقوتة بصورة

نارية ليدخلها في حياته غير عابئ بالأقاويل والخطر: ولايعاند القدر قط ذلك الذي يظل أبداً لايقاوم، وينحني دائماً، ويخفض رأسه دائماً في خضوع للقوة الغالبة، ويعلن دائماً بصورة مسبقة أنه مهزوم من قبل الحياة الأقوى منه - "العالم شديد الفظاظة بالقياس إليّ" - ولابد للمرء أن يسمي هذا الإحجام عن الدفاع جبناً وخَوَراً لو لم يكن وراء هذا الخضوع كبرياء عظيمة وقوة هادئة. ذلك لأن هذا الذي هو أكثر الناس قابلية للفساد يلمس في أعماق نفسه شيئاً لا سبيل إلى تخريبه، إنه يلمس نطاقاً تظل كل قبضة العالم الفظ عاجزة عن لمسه أو تدنيسه. "فالحرية كلمة عميقة - عند من يفهم هذه الكلمة. إن نفسي لشديدة الاتقاد في داخلها، وإني لشديد التكدُّر إلى حد لا مثيل له، ولا أمل لي ولا هدف، ولا شرف لي إطلاقاً، ومع ذلك فثمة قوة في نفسي، شيء لايقهر، يتمشى في عظامي برعدة حلوة كلما اختلجت نفسي". وفي هذه الكلمة وحدها، في هذه القيمة يكمن سر هولدرلن. فوراء عجز جسده الخائر المتهافت ذي الأعصاب المنهكة يوجد أسمى أمانٍ للروح (إنها مَنَعة إله).
ومن أجل ذلك ليس لكل شيء أرضيٍّ، في معناه الأخير، من سلطان على ذلك الذي لا سلطان له، ومن أجل ذلك تمرُّ كل الخبرات كمجرد سحب في الضوء الباكر أو الغَسَق على مرآة روحه التي لاتتعكّر. ومهما تكن الأشياء التي تلقى هولدرلن فإنها لاتقدر على أن تتغلغل فيه تماماً، وسوزانه جونتارد أيضاً تبدو لحواسه سيدة عذراء إغريقية في صورة حلم فحسب، ثم تتلاشى من جديد كحلم يظل يلاحقه بفكره في كآبة. فالامتلاك والخسارة لايمسّان حياته الأعمق، ومن هنا نشأت مناعة العبقري تجاه الجرح مع الحساسية القصوى للإنسان، فعند ذلك الذي

يستطيع أن يخسر كل شيء يتحول كل شيء إلى ربح، ومعاناة الألم تصفّي روحه فتحولها إلى قوة مبدعة، "وكلّما كانت معاناة الإنسان سحيقة الغور كانت قوته سحيقة الغور" ولأن "روحه كلها أهينت"، ولهذا السبب ذاته، يُخْرِج المُسْتَذَلُ قوته العليا، "جرأة الشاعر":

أوَ لايمتُّ إليكَ الأحياءُ جميعاً بصلة القربى،
أوَ ليست إِلهة القدر تغذوك بنفسها، في خدمتك،
ولذلك فلتتحوّلْ بغير مقاومة فحسب،
ماضياً عبرَ الحياة، ولاتخش شيئاً!
ومهما يحدث، فليكن كل شيء مباركاً لك.

فما يأتي من الناس من محنة وكارثة لايقدر على أنْ يفعل شيئاً ضد الإنسان في هولدرلن. أمّا ما ترسله الآلهة إليه من مصير فتتلقاه عبقريته بصدر رحب في قلبها الخافق.

غناء البلابل في الظلام

ما كانت موجة القلب الكبيرة لتزيد في ارتفاعها
هذا الزبد الجميل وكانت خليقةً أن تغدوَ فكراً لو
أن الصخرة القديمة الصماء، القدر، لم تتصدَّ لها.

قد يكون هولدرلن قد كتب تلك السطور التي تحملها إلى الأعالي أعمق قوة أصيلة في تلك الساعة ذات الإظلام المأساوي، وهو نفسه سعيد في غنائه الوحيد: "لم أكن قد بَلَوْتُ هذا قطُّ بهذا الكمال، لم أكن قد بلوت تلك الكلمة القديمة الثابتة، من كلمات القدر التي تقول إن سعادة جديدة تنفتح للقلب حين يطيقها ويصبر على منتصف ليلة الهم، وإن أغنيّة حياة العالم لاتصدح في آذاننا ربّانيّةً كغناء البلابل في الظلام إلاّ في الألم العميق". والآن فحسب تقسو الكآبة القائمة على حدس طفولي متحوّلة إلى حزن مأساوي، ويتعاظم الظلام الكئيب متحولاً إلى قوة إنشاديّة. لقد هَوَتْ نجوم حياته، شيللر وديوتيما ـ والآن يبدأ "غناء البلابل" وحده تماماً في الظلام، ولن يزول هذا الغناء مادامت كلمة ألمانية تعيش، والآن فحسب يغدو هولدرلن "صُلْبَ العود مباركاً في أعماقه" فما يبدعه ذلك الوحيد في تلك السنين القلائل على شفا الهاوية

السحيقة الفاصلة بين الوجد والانهيار هو عمل كامل قد باركته العبقرية: ذلك أن كل القشور والأغلفة التي كانت تغطي نواة كيانه المتوقدة قد نسفت، ويتدفق لحن وجوده الأصيل حراً في إيقاع أغنية المصير التي لا مثيل لها. والآن ينشأ ذلك اللحن الثلاثي الرائع في حياته: القصيدة الهولدرلينية، ورواية هيبريون، ومأساة إمبدوقل، هذه الأشكال المتباينة البطولية الثلاثة لنهضته وسقوطه. ففي الانهيار المأساويّ لمصيره الأرضي فحسب يجد هولدرلن أسمى انسجام فكري.

ويقول بطله هيبريون: "من داس ألمه علا"، وقد قام هولدرلن بالخطوة الحاسمة، فهو يقف مستقبلاً فوق حياته الخاصة، فوق معاناته الشخصية للألم، ما عاد يعاني مصيره باحثاً عنه بحثاً عاطفياً، بل أصبح يعانيه معاناة تقوم على المعرفة المأساويّة، فهو، شأن بطله إمبدوقل عند بركان إتنا[1]: تحته أصوات البشر وفوقه الألحان الخالدة، وأمامه الهاوية النارية، هكذا يقف وحده رائعاً. لقد تلاشت المثل كما تنقشع السحب، بل إن صورة ديوتيما نفسها لاتبدو إلا وسط الظلام خفيفة كما يحدث في الأحلام: والآن تبدأ رؤى قوية في الظهور، رؤية نبوية، نشيد يتسلسل وتبشير حلو الجرس. وثمة هَمٌّ واحد فحسب مازال يلم به إلماماً خفيفاً، ألا وهو غروبه المبكر، قبل أن يترنّم بأغنية النصر الكبرى، أغنية انتصار روحه. وهكذا يلقي بنفسه مرة أخرى أمام الهيكل الخفي راجياً غروباً بطولياً وموتاً في النشيد:

ألا فامنحوني، أيها الجبابرة، صيفاً واحداً فحسب!

وخريفاً، للنشيد العميق

---

(١) Atna بركان يقع على الساحل الشرقي لصقلية. "المترجم"

ليموت عني قلبي حينئذ، وهو أسهل قياداً،
إذ أشبعته اللعبة الحلوة!

* * *

إن الروح التي لم يتح لها في الحياة حقُّها الرباني
لاتستقر أيضاً، في العالم السفلي،
ومع ذلك فقد وُفِّقَتْ، فيما مضى، إلى المقدس،
الذي شُغِفَ به قلبي، إلى القصيدة.

* * *

ألا مرحباً بك عندئذ، يا هدوء عالم الظلال!
إني لراضٍ، وإن لم يَصْحَبْني عزفي على الأوتار
فلقد عشت ذات مرة، كالآلهة،
ولستُ في حاجة إلى المزيد

غير أن آلهة القدر، الصوامت، لايقطعن الحبل إلاّ إلى أجل قريب، الحبل الذي ضيّق عليه الخناق، ويلتمع المقص في اليد الأقدم. غير أن هناك لا نهاية تملأ هذه الفترة القصيرة: فقد أنقذ هيبريون وإمبدوقل والقصائد، وأنقذ لنا بذلك أسمى لحن ثلاثي للعبقري. ثم يهوي في الظلام. ولاتدعه الآلهة يكمل شيئاً كل الإكمال. ولكنها تدعه هو نفسه مكتملاً.

هيبريون

أتدري، علام أنت حزين؟ إنه لم يتولَّ عنك منذ بضع سنين فحسب، فالمرء لايستطيع أن يقول على وجه الدقة متى كان موجوداً، ومتى أدبر، غير أنه كان، وهو كائن، إنه كائن فيك، إن ما تبحث عنه عالم أفضل، عالم أجمل.

"ديوتيما إلى هيبريون"

يمثل هيبريون حلم هولدرلن الطفولي بالعالم الآخر: فهو يقول في المقطوعة الأولى "مازلتُ أحدس، من دون أن أجد"، ويبدأ ذلك المستهدي بالحس الداخلي بتحويل الحياة إلى شعر قبل أن يعانيها ـ من دون أيّ خبرة ومن دون أيّ معرفة بالعالم، بل من دون معرفة بالصيغ الفنيّة: فروايته رواية قبلية شأن كل روايات الرومانسيين الآخرين، كرواية (آردينجيللو) لهاينزه، ورواية (شتيرنبالد) لتيك، ورواية أوفتردينجن لنوفاليس، رواية سابقة على كل معاناة، مجرد عالم يهرب إليه بدلاً من عالم الحياة الحقيقية. ذلك لأن المثاليين الشبان الألمان يهربون في بداية القرن من الواقع المعادي في صفحات مكتوبة بحماسة جارفة، على حين أن المثاليين الفرنسيين على الطرف الآخر من الراين يفسّرون المعلم نفسه.

جان جاك روسو تفسيراً أفضل. فهؤلاء أرهقهم أن يحلموا فحسب حلماً أبديّاً بالعالم الأفضل: فروبسبيير يمزق قصائده، ومارا يمزق رواياته العاطفية، وديمولان محاولاته الشعرية، ونابليون قصته التي تقتفي أثر (آلام فرتر)، والآن يتجهون إلى قلب العالم على صورة مثلهم الأعلى، على حين يبدّد الألمان طاقاتهم في الحدس والموسيقا. فهم يطلقون اسم الرواية على كتاب نصفه أحلام ونصفه الآخر مذكرات لحساسيتهم المرهفة. وهم يستنفدون طاقة الحلم إلى درجة استهلاك طاقة الحواس، ويطوّحون بأنفسهم عالياً في أنبل ارتعاشات المتعة الذهنية: فانتصار جان باول يعني الذروة والنهاية لتلك الرواية العاطفية إلى درجة لاتحتمل، والتي ربما لم تكن شعراً بمقدار ما كانت موسيقا، تخيّلا على كل أوتار الشعور المشدود في توتر عال، إنه استشراف عاطفي جامح للروح المشرئبّة إلى لحن العالم.

وبين كل هذه اللاروايات - وليغفر القارئ لي الكلمة المتناقضة - المؤثرة النقية الطفولية - الربانيّة تعد رواية (هيبريون) لهولدرلن الأكثر نقاءً والأبلغ أثراً والأكثر طفوليةً أيضاً. فهي تجمع إلى حيرة المتحمس الطفل وعجزه، تحليقَ العبقري القائم على الانتشاء، إنها غير واقعية إلى درجة المحاكاة الساخرة[1] للواقع ومع ذلك فهي تكتسب بهاءً عن طريق إيقاع هذا الزحف الجريء إلى عالم لا ضفاف له، ولابد للمرء أن يستعيد أنفاسه طويلاً ليتمكن من إحصاء جوانب الإخفاق في هذا الكتاب الذي يمسّ شغاف القلوب فيما يتصل بالنضج، والتي لايمكن للمرء أن يستشعرها في أغلب الأحيان. ولكن المرء يملك الشجاعة

---

(١) Parodie.

فحسب (تجاه الحب الأعمى الآخذ في الظهور عند هولدرلن، والذي يسعى، كما هو الأمر عند جوته أيضاً، إلى اكتشاف أكثر الأشياء إخفاقاً من حيث كونها جليلة مهيبة) إن المرء يملك شجاعة تأويل ضرورة الإخفاق المطلقة بالاستناد إلى أعمق ميل في العبقرية الهولدرلينية دونما حرج. إنه، قبل كل شيء، ليس كتاب حياة. لقد كان هولدرلن صديقاً للإنسان في تلك الأيام ودائماً، غير أهلٍ لأي ضرب من ضروب علم النفس التركيبي.

"أي صديقي، أنا لاأعرف نفسي، إني لاأعرف الناس أبداً".

وذلك ما كان قد أنشده بنفسه في رؤية مشرقة: والآن يجرب نفسه في "هيبريون" رجل لم يكن قطّ قريباً من الناس، في مجال تصوير الشخصيات، ويصف جواً (جوّ الحرب) لايعرفه، وأرضاً (هي اليونان) لم يوجد فيها قط، وعصراً (هو العصر الحاضر) لم يُعنَ به قط. وهكذا يضطرّ، وهو أكثر الناس نقاءً وغنى، في عالم حدسه، إلى أن يستعير قدراً كبيراً على نحو غير مناسب من كتب غيره لتصوير العالم، فقد أخذَت الأسماء من روايات أخرى في غير جهد، ونقلت المناظر الطبيعية الإغريقية من وصف رحلة شاندلر ببساطة، واقتُفِيَ أثر مؤلفات معاصرة في المواقف والشخصيات بأسلوب تلميذ. فالخرافة مفعمة بالأصداء الخافتة، وصيغة الرسائل مقلَّدة، والعنصر الفلسفي لايكاد يعدو أن يكون مجرد صدى شعري صادر عن كتابات وأحاديث. ـ وما لنا لانتكلم بصراحة ـ فليس في هيبريون ما هو ملك لهولدرلن سوى ما هو أكثر عناصرها أصالة، ألا وهو التحليق الهائل للحسّ، ذلك الإيقاع المتوثّب للكلام الذي يتحرّق في جماله شوقاً إلى اللانهائي. وفي المعنى الأسمى تعد هذه الرواية مجرد موسيقا.

وإذاً ففي وسع المرء أن يضغط المحتوى الفكري لهيبريون الذي يملكه هولدرلن شخصياً ضمن غلاف جوزة: فمن السموّ الغنائي للكلمة الصادحة لاتتحرّر في الحقيقة إلاّ فكرة واحدة، وهذه الفكرة هي ـ كما هو الأمر دائماً عند هولدرلن ـ في جوهر الأمر، شعورٌ، إنها شعوره الوحيد القائم على المعاناة بعد إمكان التوحيد بين العالم الخارجي والعالم الداخلي، إنه تنافر[1] الحياة الثنائي، ضم الداخل إلى الخارج الآن في صورة عليا من صور الوحدة والنقاء، وتأسيس "ثيوقراطية الجميل" على الأرضين ـ هذا ما يغدو الآن المهمة المثالية للفرد وللعالم. وكذلك يرفع الفتى، هيبريون ذو الحماسة اللاهبة، صلاته إلى الأعالي في ديانة التوحيد السامية قائلاً: "أيتها الطبيعة المقدسة، أنت نفسُك في داخلنا وخارجنا، ويجب ألاّ يكون من الصعب أن أوحّد بين ما هو خارج نفسي وبين ما هو ربّاني فينا. وفي هولدرلن لاتتردد أنفاس إرادة شيلنج الكلامية الباردة، بل تتردد أنفاس إرادة شيللي المستعرة في الاندماج العنصري بالطبيعة، أو شوق نوفاليس إلى نسف الغشاء الرقيق بين العالم والأنا ليفيض منتشياً في جسد الطبيعة الدافئ. والآن تظهر عند هولدرلن وحده من جديد، وعلى نحو خاص يمتاز به، في إرادة الشاعر الأصيلة التواقة إلى تفرّد الحياة وإلى تفرّد الروح، أسطورةُ عمرٍ سعيد للبشرية، إذ إن هذه الحالة كانت غائبة في اللاشعور غياباً آركادياً[2] كما يظهر الإيمانُ الديني "بعمر ثان للبشرية". فما كان الآلهة يهبونه قديماً وكان الجاهلون يعيشون به من دون جدوى، وهو هذه الحالة المقدسة، إنما

---

(١) Disharmonie.

(٢) نسبة إلى آركاديا ، بلاد الرعاة عند الإغريق . "المترجم"

ينشئها الفكر المكافح لنفسه من جديد بكدح القرون، "لقد انطلقت الشعوب من التناغم الطفوليّ، وسيكون تناغم الأرواح بداية تاريخ جديد للعالم. وسيكون هناك جمال فحسب، وسيتحد الإنسان والطبيعة في ربّانية شاملة"، ذلك لأنه ما من حلم يمكن أن يلمّ بالإنسان من دون أن يمثله واقع ما ـ كما يستنتج هولدرلن بتسليم مفاجئ ـ: "فالمثال هو ما كان طبيعةً ذات مرة". وهكذا يجب أن يكون العالم الذهبي الرائق قد وجد ذات مرة مادمنا نتوق إليه، وبما أننا نتوق إليه فإن إرادتنا تُنْشِئه مرة أخرى. يجب علينا أن ننشئ إلى جانب إغريق التاريخ إغريقاً جديدة، إغريقاً للفكرة: تكون هي نفسها بمنزلة جده الألماني الأكثر نبلاً، ويُكَوِّن هولدرلن هذا الوطن الشامل الجديد في القصيدة.

والآن يبحث رسول شباب هولدرلن في كل الأجواء عن هذا "العالم الأجمل" فالمثال الأول عند هيبريون (وهو ظل هولدرلن المشرق) يصبح الطبيعة التي توحّد كل شيء، غير أنها لاتقدر هي أيضاً على تبديد الكآبة الفطرية عند ذلك الباحث أبداً. وهكذا يمضي في بحثه ملتمساً الانصهار في الصداقة: ولكنها لاتشبع، هي أيضاً، جموح قلبه. ثم يبدو أن الحب يمنحه الارتباط السعيد: ولكن ديوتيما تتوارى، وهكذا يَغْرُب هذا الحلم ولَمّا يكد يبدأ. والآن ينبغي أن يكون ملاذه البطولة، الكفاح من أجل الحرية: ولكن هذا المثال أيضاً يتحطم على صخرة الواقع الذي يهبط بالحرب إلى مستوى النهب والفظاظة والقتل. ويجري الحاج المشوّق وراء آلهته حتى موطنها الأصلي: ولكن بلاد الإغريق ما عادت هيلاس، إذ إن جيلاً غير مؤمن يجرّد المكان الصوفي من قدسيته. وما عاد هيبريون ذو الحماسة العارمة يجد الكمال، في أي مكان، ما عاد يجد التوافق في

أي مكان. ويتبيّن بصورة حدسية القدر الرهيب الذي كتب عليه أن يأتي إلى هذا العالم قبل أوانه أو بعد أوانه، إنه يستشعر "ما في قرنه من استحالة الشفاء". لقد عاد إلى وعيه وتمزّق.

غير أن شمس الفكر، العالم الأجمل، قد هبطت،
وإنما تصطرع الأعاصير في ليلة صقيع.

وحين يطارده هولدرلن الآن، مستسلماً لغَضْبَةٍ بالغة القوة، إلى ألمانيا حيث شهد هو بنفسه في الإنسان الفرد، فوق ذلك، لعنة التجزؤ، والتخصص، والتخلص من الكل المقدس للحياة، هنالك يتعالى صوت هيبريون إلى إنذار رهيب إلى الحد الأقصى، فكأن المتنبئ يرى خطر الغرب كله يستفحل، النزعة الأمريكية، المكننة، تجريد القرن المتقدم من روحه، وهو القرن الذي يعلّق عليه الأمل في "ثيوقراطية الجميل" بشوق لاهب.

لقد جُبِلوا على عملهم الخاص، وحده
ولايسمع في المصنع المزمجر إلا صوت ذلك العمل...
ومع ذلك فإن جهد البائسين يظل دوماً
عقيماً، كربّات الانتقام.

ويتحوّل تحلُّل هولدرلن من الحاضر إلى إعلان حرب على العصر، على الوطن، حين يرى أن إغريقه الجديدة، بلاده جرمانيا، لمّا تظهرْ بعدُ في ألمانيا، وهكذا يرفع عقيرته، وهو أكثر أبناء شعبه إيماناً، باللعنة الرهيبة التي هي أقسى من أيّ كلمات قالها ألماني عن شعبه في حب ممزق مقطع الأوصال. فذلك الذي خرج إلى العالم باحثاً يهرب إلى عالمه الآخر خائب الألم، عائداً إلى الإيديولوجيا. ويقول: "لقد فرغت من

ممارسة الحلم المتصل بالقضايا البشرية"، ولكن إلى أين يهرب هولدرلن؟ أمّا الرواية فليس فيها من جواب. لقد أجاب جوته في رواية "فيلهلم مايستر" وفي رواية "فاوست" بقوله: إلى العمل؛ ونوفاليس بقوله: إلى الأسطورة، إلى الحلم، إلى السحر المؤمن. أما هيبريون الذي يسأل فحسب ولايبدع قط، فيظل من دون جواب: "إنه يحدس فحسب، من دون أن يجد".

موسيقا حدس ـ تلك هي رواية هيبريون، لا أكثر، فليس هناك وجه حقيقي، ولا عمل كامل. وإن المرء ليشعر، حتى بدون تمحيص لغوي، أن مستويات شتى من السنين ومن الإحساس تتداخل هنا على نحو فوضوي، وإن اكتئاب رجل خائب الأمل يكمِّل في استياء وفي أعمق حالة من حالات الانقباض ما بدأه الفتى في صخب التخطيط الحماسي بسرور. إن تعب الخريف يجثم على الجزء الثاني من الرواية: فالضوء الإيقاعي للوجه الهولدرليني ما عاد يرسل بريقه إلاّ خافتاً مظلماً، ويتبيَّن المرء بشيء من الجهد "أنقاض أفكار سبق تنسيقها" في الظلمة المندفعة. إن رواية هيبريون لهي قطعة من شبابه. إنها حلم لم يحلم به إلى النهاية ـ غير أن كل ما لم يفعله وكل ما فعله في غير جدوى يتلاشيان في إيقاع اللغة الرائع، تلك اللغة التي تسيطر على الحواس في الظلام كما تسيطر عليها في الحماسة بدرجة واحدة من النقاء والسعادة. وليس في النثر الألماني نثر أنقى ولا أكثر تحليقاً مجنَّحاً من هذه الموجة الصادحة التي لاتنقطع ولا بمقدار نَفَس واحد. وليس هناك أثر أدبي ألماني له مثل هذا الإيقاع الذي لا شذوذ فيه ولا انقطاع، ومثل هذا التوازن في اللحن المحلِّق المتعالي، فهذا النثر الصاخب الجياش يملأ كل

شي، ويتـــغلغل إلى كل شيء ويرفع كل شيء، إنه ينفخ أردية الشخصيات غير الحقيقية حتى ليبدو أنها تسبح في الهواء وتعيش حقاً، ويملأ الأفكار الفقيرة بدفقة لغوية يبلغ من قوتها أن هذه الأفكار تجلجل كأنها معرفة سماوية، والأراضي، الأراضي غير المرئية، تزهر وقد حلّقت بها هذه الموسيقا، كحلم ملون. إن عبقرية هولدرلن تأتي دائماً مما لايمكن إدراكه، ولايمكن قياسه: إن لها دائماً جناحاً، وهي تهبط دائماً من عالم علوي إلى القلب الذي تتملّكه الدهشة، وهو ينتصر دائماً، وهو الأضعف في الفن وفي الحياة، بالنقاء والموسيقا.

موت إمبدوقل

وفي وضــوح، كــالنجــوم الهــادئة، تبــزغ
شــخـصــيــات نقـيــة من الشك الطويل.

يعدُّ إمبدوقل التصعيدَ البطوليَّ لشعور هيبريون، الذي ما عاد مرثيةً حدسية، بل أصبح مأساة معرفة المصير: فما يحدث هناك إيقاعاً غنائياً في أغنية المصير يصطخب هنا مرتفعاً إلى نشوة درامية. لقد نشأ من الحالم، الباحث الذي لايقرُّ له قرار، البطلُ، العارفُ، الذي لايهاب؛ لقد ارتقى هولدرلن درجة هائلة، منذ أن "أهينت روحه كلها"، نحو التسليم الطوعي للقدر، ذلك التسليم القائم على الورع الإغريقي القديم. ومن أجل ذلك يغدو الحزن الخفي الذي يخيِّم على كلا الأثرين الأدبيين من حيث الموسيقا ذا لون مختلف كل الاختلاف. فهو في هيبريون مجرد كُدْرةٍ صباحية، غير أنه أصبح في إمبدوقل سحابة متجهمة مظلمة توَاقة إلى لقاء المصير. لقد تم الآن تصعيد الشعور بالمصير تصعيداً بطولياً إلى شعور بالانهيار: فإذا كان هيبريون الحالم مازال يهتم بالحياة النبيلة، بالنقاء ووحدة الوجود، فإن إمبدوقل الذي خمدت فيه كل الأحلام متحولة إلى معرفة سامية، ما عاد يسعى وراء حياة عظيمة، بل إلى مجرد موت عظيم.

من أجل ذلك تفوق شخصية إمبدوقل بمقدار واضح شخصية هيبريون الحماسي المضطرب الهزيل: فهنا يُضْرَبُ في القصيدة على إيقاع أعلى، ذلك لأن ما يُكشَفُ عنه هنا ليس معاناة الإنسان العريضة للألم، بل هو محنة العبقري المقدسة، فتَألُّم الفتى يتعلق به نفسه وبالأرض، وهو جزء مشترك، يَعْلَقُ بكل شباب - فأمّا تألّم العبقري فهو تراث اسمي، يتصل به نفسه حقاً، ومثل هذا التألم "مقدس" - "فَألَمُهم يتصل بالآلهة".

إنه موت في الجمال، الموت الحر بشعور غير محطم من الروح بمجموعها، كذلك أراد هولدرلن أن يصوِّره لنفسه (إذ ما أشدَّ ما كان قربه إلى هذا التصميم في أيام تحطيم النفس تلك!). فبين أوراقه يشير مشروع أولي إلى مسرحية هي "موت سقراط". وإذاً فقد كان الهدف أولاً تكوين أفولٍ حكيم، أفولٍ بطولي حر. ولكن سرعان ما تزيح صورة إمبدوقل المتوارثة التي تغشاها الظلال صورة سقراط المتشكك الذكي جانباً، ولم يُنْقَل إلينا من مصيره إلاّ الكلمة ذات المغزى وهي أنه "كان يفخر بكونه شيئاً أكثر من البشر الفانين المحكوم عليهم بالفساد المتعدد الوجوه". وشعوره هذا بنفسه على أنه كائن آخر، وأعلى، وأنقى يجعل منه الجدّ الروحي لهولدرلن، ويلقي إليه هولدرلن بكل خيبة أمله من العالم الممزّق، المتبلور أبداً، عبر القرون. أما الفتى هيبريون فلم يستطع أن يهديه إلاّ حدسَه المفعم حماسةً للفن وشوقه المضطرب ونفاد صبره الباحث - أما إمبدوقل، "الرجل الغريب دائماً"، فيمنحه ارتباطه الصوفي بالكون، ووجده وحدسه الأعمق بالأفول - لم يكن يقدر في هيبريون إلاّ على التعبير عن نفسه بالشعر والرمز - أما في إمبدوقل فيرتقي الممتَحَن بنفسه إلى المستوى البطولي، فهنا تحقق مثله الأعلى وهو أن يسبح في

الفضاء مرتفعاً كله بمجموع إحساسه في صورة مشخَّصة مجنحة.

إن امبدوقل الأجْريجنتي[1] هو، كما تعبر عن ذلك رسالة هولدرلن الأولى في إشارة واضحة، "عدو لدود لكل وجود ذي جانب واحد" وهو يعاني من الحياة، من البشر، لأنه لايستطيع أن يشاركهم الحب والحياة بقلب حاضر كل الحضور، مشاركةً داخلية صحيحة شأنَ الإله، وفي حرية وانبساط مثله".

ومن أجل ذلك يمنحه هولدرلن أخفى أسراره، وهو استحالة انقسام الشعور، ويتمتع إمبدوقل، من حيث كونه الشاعرَ العبقريٌ الحقيقي، بنعمة الارتباط الشامل و"القرابة السماوية" تجاه الطبيعة الخالدة. غير أن طاقة الوجد عند هولدرلن سرعان ما ترفعه إلى ما هو أعلى من ذلك، إذ تجعل منه ساحر الفكر:

إنه ذلك الذي كشف الربانيٌ الحجاب أمامه

في ساعة بهجة طاغية، في يوم مقدس،

والذي أحبه الضوءُ والأرض

والذي أيقظت الروحُ، روحُ العالم، روحَه

ولكن من أجل هذا الشمول الكليّ ذاته يعاني المعلم من صورة الحياة الممزقة، إنه يعاني من "ارتباط كل ما هو موجود بقانون التوارث والتعاقب[2]"، ومن أن الدرجات والعتبات والأبواب والقيود تقسم الحي أبداً، ومِنْ أنّ أسمى حماسة لاتستطيع أن تصهر تجزُّؤ الإنسان في وحدة نارية، وهكذا يدفع هولدرلن بمعاناته الخاصة، وهي الصراع بين إيمانه الخاص وبين خواء العالم وفراغه، إلى المستوى الكوني: فهو يغرق

---

(١) نسبة إلى مدينة أجريجنت الإغريقية المهمة على ساحل صقلية الجنوبي . "المترجم"

(٢) Sukzession.

إمبدوقل بأسمى ما في حياته من ألوان الافتتان، بوجد الإلهام، ولكنه يغرقه أيضاً بأعمق ما ينطوي عليه فراغه من ألوان الانقباض والاكتئاب. ذلك لأن إمبدوقل لايعود الرجلَ القويَّ، في اللحظة التي يظهره فيها هولدرلن. فقد هجرته الآلهة (والآلهة في تفكير هولدرلن هي الإلهام)، و"انتزعت منه قوته"، لأنه يفرط في الاعتداد بسعادته، في خيلائه، بجموح ثَمِل:

ذلك لأن الرب الحكيم
يكره النموَّ في غير وقته

غير أن الشعور بالتفرّد كان قد تحول عند ذلك الرجل إلى افتتان سعيد، فقد ارتقى به طيران فيطون إلى مكان عال في السموات، حتى توهَّم أنه إله، وجعل يفخر بنفسه قائلاً:

لقد تحولت الطبيعة المفتقرة إلى سيد، إلى خادم، لي
وإذا كانت مازالت ذات شرف، فإنما يصدر شرفها عني
فماذا كان يمكن أن تكون السماء، والبحر، والجزر والكواكب،
وما يقع أمام ناظِرَيْ الإنسان؟
ماذا كان يمكن أن يكون هذا العزف الميت على الأوتار
لو أنني لم أمنحه اللحن واللغة والروح؟
وماذا يبلغ شأن الآلهة وروحها إذا لم أُبَشِّرْ بها.

والآن زالت عنه النعمة، وسقط عائداً من اكتمال القدرة الهائلة إلى العجز الهائل. ويبدو "العالم الغني بالحياة" لذلك الذي ضرب عليه الصمت حجابه "ملكاً مفقوداً"، ويمر صوت الطبيعة من فوقه خاوياً، إذ ما عاد يبعث في صدره لحناً، لقد هبط عائداً إلى الأرضيّ. وهكذا

تَتَصعَّد معاناة هولدرلن الأصلية، وهي السقوط من سموات الحماسة إلى العالم الواقعي وعلى نحو مسرحي، ويتحول كل العار الذي يصبر عليه في تلك الأيام إلى مشهد جليل. ذلك لأن الناس يعرفون العبقري على الفور في عجزه، ويندفعون في خبث وحقد ونكران للجميل نحو ذلك الأعزل، ويطردون إمبدوقل من مدينته وداره، كما أخرجوا هولدرلن من البيت والحب، إنهم يطردونه إلى أعمق وحدة.

غير أن الشخصية الآفلة تنهض رائعة، هنا في شموخ بركان إتنا، في العزلة المقدسة، حيث تنطق الطبيعة مرة أخرى، وتنهض القصيدة البطولية رائعة. ولا يكاد إمبدوقل يشرب من نقاء ماء الجبل البلوري الرائق حتى يتسرب نقاء الطبيعة من جديد إلى دمه بصورة سحرية.

ويبزغ بيني وبينكِ
الحب القديم من جديد

وعن الحزن تنشأ المعرفة، وعن الضرورة تنشأ مواءمة بهيجة. ويتبيّن إمبدوقل الطريق إلى العودة، إلى الرابطة الأخيرة، فهو يخرج، متجاوزاً البشرَ، إلى العزلة، ومتجاوزاً الحياة إلى الموت. إن الحرية الأخيرة، العودة إلى الكون، هي الآن أكثر أشواق هولدرلن انطواء على السعادة والنعيم، وفي بهجة يتقدم ذلك المؤمن بالعالم إلى تحقيق هذه العودة:

إن أبناء الأرض ليُجْفِلون، في أغلب الأحيان، من الجديد والقريب...

ويحرصون، وقد كبَّلَهُم الملك، على تأمين النجاح،
ولايبلغ تفكيرهم في الحياة مدى أبعد،

ومع ذلك فلابد لهم آخر الأمر ـ وهم الخائفون ـ من أن يخرجوا،
ويعود كل امرئ إلى عنصره، إذ يموت حتى ينتعش هناك،
في شباب جديد، وكأنه في حمّام.
لقد منح البشر المتعة الكبرى، وهي أنهم يجدّدون شبابهم بأنفسهم.
ومن الموت المطهر ـ الذي اختاروه لأنفسهم بأنفسهم في الوقت المناسب ـ تنشأ الشعوب نشأة لاتقهر، وكأنها تخرج من نهر أخيل في العالم السفلي.

"ألا فامنحوا أنفسكم للطبيعة، قبل أن تأخذكم". وتجيش فكرة الموت الحر في نفسه رائعة، وقد فهم الحكيم المعنى السامي للأفول في الوقت الملائم، إنه القسر الداخلي الكامن في موته، فالحياة تُفْسِد بالتمزيق، والموت يحفظ النقاء بالانحلال في الكون. والنقاء هو قانون الفنان الأعلى، فليس عليه أن يحافظ على سلامة الوعاء، وإنما عليه أن يحافظ على سلامة الروح:

لابد أن يولّي في الوقت المناسب ذلك الذي تتحدث الروح عن طريقه
وإن الطبيعة الربانيّة لتكشف عن نفسها، على نحو رباني، عن طريق البشر

وكذلك يعرفها الجنس الذي يجرب كثيراً من جديد
ولكن الإنسان الفاني الذي أترعت قلبه بمتعتها بشّر بها
ألا فدعوها حينئذ تحطم الوعاء.
لئلا يفيد في استعمال آخر
ولئلا يتحول ربانيٌ إلى شيء من صنع الإنسان
ألا فدعوا هؤلاء السعداء يموتون، دعوهم،

قبل أن يتلاشوا في العَسَف والزُخرف الفارغ والعار،

دعوا الأحرار يضحون بأنفسهم للآلهة حباً لها في وقت مناسب

فالموت وحده يستطيع أن ينقذ ما هو مقدس في الشاعر، وأن ينقذ الحماسة التي لم تتحطم ولم تدنسها الحياة، والموت وحده هو الذي يستطيع أن يخلّد وجوده أسطورة

ذلك لأنه لايليق به غيرُ هذا، وهو الذي يكشف عنه الربانيُّ الغطاء،

في ساعة بهجة طاغية، في اليوم المقدس،

والذي أحبه الضوءُ والأرضُ،

والذي أيقظت الروحُ، روحُ العالم، روحَه الخاصة.

ومن الشعور القَبْلي بالموت يشرب آخر الحماسات وأسماها،

وكالبجع في ساعة الموت تنبثق روح ذلك الموصَد مرة أخرى في موسيقا.. في موسيقا تصدح رائعة ولاتنتهي. ذلك لأن التراجيديا تتميز وتتضح هنا، أو تتبدد، بالأحرى، سابحة في الهواء. وفوق هذه السعادة ـ الكامنة في انحلال النفس ـ ما عاد ارتقاء هولدرلن ممكناً. ما عاد يجيب من الأسفل بعدُ إلاّ جوقة فولاذية لصوت المخَلِّص المتلاشي، وكأنه يذوب في الأثير، يسبح بحمد القدر، الضرورة الأبدية:

هذا ما كان يجب أن يحدث

هكذا يريد الروح

وهذا هو الوقت الملائم

ذلك لأننا كنا، نحن العميان، ذات مرة،

في حاجة إلى المعجزة

وتمجد الأنشودة المقابلة ما لايمكن إدراكه، في خاتمة سامية.

ألا إن ربه لعظيم

وإن المضحى به لعظيم

ويظل هولدرلن بآخر كلمة من كلماته، وبآخر نَفَس من أنفاسه، ممجِّدَ القدر، والعبد الورع، الذي لايتزعزع ورعه، للضرورة المقدسة.

ولم يكن الشاعر في هولدرلن، الصائغ السامي، قطُّ على هذه الدرجة من القُرْب من العالم الإغريقي كما كان في هذه التراجيديا التي تبلغ الذروة البطولية للعهد الإغريقي القديم بمعناها الثنائي القائم على التضحية والسمو الجليل، بلوغاً أقوى وأنقى من أيّ مأساة ألمانية أخرى. فما أخفق فيه جوته في روايته (تاسّو)، لأنه تناول عذاب الشاعر في محن مدنية فحسب، في الاستياء الناجم عن الغرور، وظلمة الطبقات، وجنون الغرام القائم على التعاظم، هذا كله يتحقق هنا بنقاء العنصر المأساوي: فقد تجرد إمبدوقل - بحكم كونه عبقرياً - كل التجرد من شخصيته وغدت مأساته مأساة الشعر، مأساة الإبداع على وجه الإطلاق. فلا ذرّة من الحوادث العَرَضية التافهة، ولا رقعة لسد الفراغ المسرحي يدنسان النسق المتناغم الجياش لهذا الزحف الدرامي، ولا نساء يعرقلن الارتفاع بالقيد الشهواني، ولا خدم ولا عبيد يحشرون أنفسهم في الصراع الرهيب الدائر بين الوحيد والآلهة الحبيبة: وكما هو الحال في تقوى دانتي وكالديرون والعهد الإغريقي القديم يفتح مجال هائل في إيمان، فوق المصير الفردي، وهكذا تدور المأساة عبر سماء العصور المفتوحة. وليس هناك مأساة تنمو كهذه نمواً طبيعياً من منزل الساحة الإغريقية الخشبي، من السوق المفتوحة، من العيد، من التضحية: في هذه القطعة (وفي تلك القطعة الأخرى، جيسكارد) تحقق العالم الإغريقي القديم مرة أخرى بإرادة الروح ذات العاطفة الجامحة.

القصيدة الهولدرلينية

إن ما ينبثق في صفاء لهو لغز وقلما يجوز للأنشودة
أن تكشف عنه، ذلك لأنك ستظل كما بدأت

ليس للقصيدة الهولدرلينية من المجموع الرباعي الإغريقي للعناصر ـ الماء والنار والهواء والتراب ـ إلا ثلاثة: فالتراب غير موجود بينها، وهو العكر واللاصق، الرابط والمُشكِّل، رمز المرونة والقسوة. فقصيدته قُدَّت من النار التي تجري متذبذبة إلى الأعلى، رمز الاندفاع الجامح، والعروج الأبدي، إنها خفيفة كالهواء، وهي سباحة خالدة في الفضاء، تَنَقُّل سحب، وريحٌ مدويّة، وهي نقية كالماء، شفافة. فكل الألوان تشع ملتهبة من خلالها. وهي دائماً مضطرمة، صعود وهبوط لايتوقفان، تنفسٌ أبدي للروح المبدعة. وليس لها جذور ممتدة نحو الأسفل، وليس لأبياتها لصوق بالمعاناة، إنها ترتفع دائماً في عداء، عن التراب الثقيل الخصب: فثمة شيء لا وطن له ولايقر له قرار، يرتبط بها جميعاً، شيء من سحب مهاجرة من السماء سرعان ما يلهبها شفق فجر الحماسة، وسرعان ما يخيّم عليها ظل الكآبة بعتمته. ولكنها تتنقّل دائماً في الأعلى، في الجو الأعلى، الأثيريّ، متحلّلة دائماً من الأرض، لاتبلغها

وطأة الحواس، ولايحس بها إلا الشعور. وقال هولدرلن ذات مرة عن الشعراء: "إن روحهم تتردّد في الأغنية"، وفي هذا التردد والسباحة في الهواء تنحل المعاناة متحولة إلى موسيقا، انحلالاً يعادل في كماله النار إذ تتحول إلى دخان. كل شيء يتجه اتجاهاً علوياً: "بالحرارة تندفع الروح نحو الأعلى"، وبالاحتراق والتبخر والارتقاء بالمادي يتسامى الشعور. وإذاً فالشعر في معناه الهولدرليني هو دائماً انحلال المادة الصلبة، الترابية، وتحولها إلى روح، إعلاء العالم بتحويله إلى روح العالم، غير أنه لايكون أبداً تكثيفاً وتكتيلاً وتحويلاً إلى مادة ترابية. فقصيدة جوته، حتى أكثرها ذهنيّة، تظل دائماً ذات مادة، ويمكن الشعور بخصبها، ويكاد المرء يحيط بها بكل حواسه (على حين تفرّ قصيدة هولدرلن تلكَ سابحةً في الفضاء). ومهما يكن من إعلائها فإنها لاينقصها قط تلك البقية من الجسديّة الدافئة، نكهة عصر، وعمر، وطعم مالح للأرض والمصير، فهناك دائماً جزء من الفرد (يوهان فولفجانج جوته) في القصيدة، وقطعة من عالمه. أما قصيدة هولدرلن فهي مجردة من الفرديّة تجريداً واعياً، وهو يقول بشيء من الغموض ولكن بصراحة: "إن الفرديَّ يتعارض مع النقيِّ الذي يدركه" وبهذا النقص في المادة تتمتع قصيدته الآن بتوازن خاص، إنها لاتستقر في نفسها على نحو دائري، بل تتماسك كما تتماسك الطائرة بفعل قوة الاندفاع وحدها: ويظل يتملك الشعور بالملائكيِّ، هذا النقي، الأبيض، الذي لا جنس له، والسابح في الفضاء، هذا المرور من فوق العالم كمجرد حلم، هذا الذي فقد وزنه في القيم، والمُخلّص في لحنه الخاص. إن جوته يصدر في شعره عن الأرض، وهولدرلن يمر بشعره مروراً عابراً: فالشعر عنده (كما هو

عند نوفاليس، وعند كيتس، وكل العباقرة الذين ماتوا مبكرين) التغلبُ على الثقالة، وتلاشي التعبير في الرنين، والعودة إلى العنصر الفياض.

غير أن التراب، الثقيل، القاسي، هذا العنصر الرابع من عناصر الكون، لايسهم ـ كما قلت آنفاً ـ في التركيب المجنّح للقصيدة الهولدرلينية: فهو عنده السفليٌّ فحسب دائماً، إنه الوضيع، المعادي الذي ينتزع نفسه منه، الثقالة التي تذكره أبداً تذكيراً جدياً بترابيّته. غير أن التراب أيضاً يحتوي طاقة فنيّة مقدسة بالقياس إلى المصور، فهو يأتي بالمتانة ويرسم الخطوط العريضة، ويوفر الحرارة وقوة الحركة، إنه يوفر فيضاً ربانياً لذلك الذي يعرف كيف يستفيد منه. وقد يكون بودلير ـ الذي يصور منطلقاً كل الانطلاق من موضوعية المواد الأرضية، بعاطفة روحية مساوية ـ القطبَ الغنائي الكامل المقابل لهولدرلن هنا. فقصائده التي نشأت نشوءاً كاملاً عن التكثيف أو الضغط (بينما نشأت قصائد هولدرلن تلك عن الانحلال أو الذوبان) تصمد من حيث كونها تماثيل فكرية أمام اللاَّنهائي، كما تصمد موسيقا هولدرلن. وبلوريّتُها النقية ونزوعها المُشْرئبُّ ليسا أقل نقاءً من شفافية هولدرلن البيضاء وسباحته في الفضاء. وهما يقفان أحدهما قبالة الآخر وجهاً لوجه كالأرض والسماء، والمرمر والسحاب. غير أن تصعيد الحياة وتحويلها إلى صورة، صورة منحوتة أو موسيقية، هما تصعيد وتحويل كاملان عند كليهما: فما يفيض بينهما في أشكال متغيرة لاتنتهي من الارتباط والتحرر هو انتقال رائع، غير أنهما يشكلان الحدود، الحد الأقصى للتكتل والالتحام، والحد الأقصى للانحلال. وفي قصيدة هولدرلن يبلغ من كمال هذا التلاشي للماديّ الملموس ـ أو كما يقول

بأسلوب شيلر: "إنكار العرضي العابر" - ومن إبادة الموضوعي التي لاتبقي ولاتذر، أنَّ العناوين تثبت فوق الأبيات في كثير من الأحيان فارغة كل الفراغ من طريق المصادفة. وليقرأ المرء على سبيل التجربة القصائد الغنائية الثلاث (إلى الراين)، و(إلى الماين)، و(إلى النيكر)، ليحس بمدى التقدم الكبير الذي يحرزه فيه التجريد من الشخصية حتى في المنظر الطبيعي: فالنيكر يجري في بحر أتيكا[1] الماثل في حلمه، ومعابد الإغريق تلتمع على ضفاف الراين، وحياته الخاصة تنحل إلى رمز، وتتجرد سوزانهِ جونتارد من صورتها الحسية متخذة صورة ديوتيما غير البقينية، ويتحول الوطن الألماني إلى جرمانيا صوفية: فما من أثر للأرضية، وما من خَبَثٍ من مصيره الخاص يتخلف بعد عملية الاحتراق الغنائية. وعند هولدرلن لاتتحول المعاناة إلى قصيدة (كما يحدث عند جوته)، بل تتلاشى المعاناة، وتتبخر، في القصيدة، إنها تنحل انحلالاً كاملاً، انحلالاً لايبقي ولايذر، في سحابة ولحن. وهولدرلن لايحول الحياة إلى شعر، بل يهرب من الحياة إلى القصيدة بحكم كونها الواقع الأسمى والأصدق لوجوده.

غير أن هذا النقص في القوة الأرضية، وفي التحديد الحسي، وفي الصور المنحوتة، لايجرد الموضوعي والشيئيَّ في القصيدة الهولدرلينية من جسدهما فحسب. فالوسط أيضاً، واللغة نفسها أيضاً ما عادا مادة مشبعة أرضية، خصبة، ذات نكهة ولون وطعم، بل أصبحا مجرد مادة لينة سحابية نفاذة الشعاع. ويقول ذات مرة على لسان بطله هيبريون: "اللغة فيض كبير"، ولكنها ليست إلا فيضاً للمعرفة التواقة؛ ذلك لأن

---

(١) بحر ينسب إلى شبه جزيرة أتيكا الواقعة في الجنوب الشرقي من بلاد اليونان . "المترجم"

مفردات هولدرلن ليست بالغنية على الإطلاق، لأنه يرفض أن يغترف من النهر الكبير المترع: فهو يرفع الكلمات المنتقاة من الينابيع النقية فحسب، في اقتصاد ووجل. وقد لايشكل تراثه اللغوي الغنائي عُشْرَ تراث شيلر، وعُشَيْرَ تراث جوته اللغوي (الإتيمولوجي) الذي كان يغترف بيد قوية لاتَهِنُ قطُّ من لغة الشعب والسوق ليأخذ عنه صياغته وليحدد نفسه من الناحية التصويرية. إن الينبوع اللغوي عند هولدرلن لايملك مطلقاً، على ما فيه من نقاء وغربلة فائقتين، شيئاً فياضاً متدفقاً، وليس فيه قبل كل شيء جوانب متعددة ولا لُوَيْنات(١).

على أنه كان يعي هو نفسه ـ وعياً كامل الوضوح ـ هذا التقيد العنيد وخطر هذا التخلي عن الحسي. ويقول: "لاتنقصني القوة بمقدار ما تنقصني الخفة، ولاتنقصني الأفكار كما تنقصني اللوينات، ولاأفتقر إلى لحن رئيسي، افتقاري إلى ألحان منتظمة في أشكال ووجوه متعددة، ولاأفتقر إلى الضوء كما أفتقر إلى الظل، وهذا كله يرجع إلى سبب واحد: فأنا أخاف كثيراً مما هو وضيع وعادي في الحياة الواقعية". وهو يؤثر أن يظل فقيراً، وأن يبقي لغته في نطاق محدود، على أن يدخل إلى جوه المقدَّس قدراً ضئيلاً من غنى العالم المختلط المتنوع. وهو يرى أن المضيَّ في طريقه "من دون أيِّ زينة، وبمجرد ألحان كبيرة تقريباً، حيث يكون كل لحن خاصاً متبدلاً في تناغم" أمر أكثر أهمية وعمقاً من طبع اللغة الغنائية الشعرية بالطابع الدنيوي: فلاينبغي للمرء أن ينظر في ذهنه إلى الشعر نظرته إلى شيء أرضي، بل ينبغي أن يستشعره في نفسه شيئاً ربانياً. وهو يؤثر أن يحتمل عبء خطر الرتابة، على أن

---

(١) Nuances.

يحتمل عبء الشعر غير النقي كل النقاء. فنقاء الكلام، أسمى عنده من الغنى والخصب. ومن أجل ذلك تتكرر (في أشكال متغيرة ببراعة) الصفات: "إلهيّ"، و"سماويّ"، و"مقدس"، و"خالد" و"مبارك" وكأنه لايقبل في شعره إلاّ الكلمات التي أضفى عليها العصر الإغريقي القديم طابع القداسة، وأكسبتها الروح نبلاً. وينبذ الكلمات الأخرى التي علقت بها أنفاس العصر، وعرتها الحرارة من حرارة التعب الجسدية المتكاثفة، وغدت رقيقة ناحلة من كثرة الاستهلاك والاستعمال. وهو يتعمد اختيار الكلمات السحابية، الكلمات الملمحة، التي تنشر من حولها، كالبخور، عبيراً روحياً احتفالياً ما، شيئاً تحيط به هالة سحرية. فكل ما يتجسَّد في حبيبات، وما يُلْمَس ويتخذ صورة ما، أو جسماً، وكل ما هو حسي، لا وجود له على الإطلاق في هذه البنى الكلامية التي تهبُّ كالنسيم: ذلك أن هولدرلن لاينتقيها لتكون وسائل للتحويل الحسي، بل ينتقيها دائماً تبعاً لقدرتها على الطيران، ولقدرتها على التحليق، وسيلةً للتجريد من الطابع الحسي، ترتقي من العالم الأدنى إلى العالم الأعلى، عالم الوجد الرباني. فكل هذه الصفات التي تمر كسحابة صيف، نحو "مبارك" و"سماوي" و"مقدس"، هذه الكلمات الملائكية، اللاجنسية، كما أحبُّ أن أسميها، لا لون لها كشاشة خالية، كشراع: ولكنها تنتفخ في استدارة، كشراع، طافحة بعاصفة الإيقاع، ونَفَس الحماسة، وتحلق في الأعالي. ولاتجنح قصيدته أبداً إلى أن تكون تصويرية، بل هي ضوئية على الإطلاق (ولذلك لاتلقي ظلاً جسدياً)، إنها لاتريد أن تعرض على نحو وصفيّ شيئاً واقعياً من الأرض بل شيئاً غير حسي، شيئاً تتلقاه بالحدس عن الشعور الروحي وتحمله إلى السماء. ومن أجل ذلك كان

الشيء الحاسم في كل القصائد الهولدرلينية، هو العاطفة الجامحة المنبثقة نحو الأعالي. وهي تبدأ جميعاً - كما قال هو ذات مرة عن القصيدة الغنائية (Ode)- "في أعلى النيران، وقد تجاوزت الروحُ والسريرةُ النقية حدودهما". ففي السطور الأولى من قصائده يوجد دائماً شيء من انطلاقة قصيرة، مبتورة منبعثة. ولابد للكمة الشعرية دائماً أن تخرج أولاً عن نطاق قصيرة، مبتورة، منبثقة. ولابد للكلمة الشعرية دائماً أن تخرج أولاً عن نطاق نثر الحياة، لتنتظم محلقة في عنصر القصيدة. وعند جوته لايحس المرء في نثره الشعري (ولاسيما في رسائل الشباب) بانتقال حاد مفاجئ، أو بفترة انتقال إلى الشعر، إلى القصيدة فكأنه يعيش حياةً برمائية، في كلا العالمين في النثر وفي الشعر، في اللحم وفي الروح. أما هولدرلن فله، على النقيض من ذلك، لسان ثقيل، ويتعثر نثره في الرسالة والمقال بالصيغ الفلسفية، وهو غير رشيق إذا ما قورن بما في كلامه من خفة ربانية طبيعية ملازمة له: إنه، كذلك "البطريق" في قصيدة بودلير، الذي يستطيع، وهو الذي يجر قدميه جراً فحسب على الأرض، أن يسبح في السحب ويسكن فيها هانئاً قرير العين. ولكن ما يكاد هولدرلن يزج بنفسه في حمأة الحماسة، حتى يفيض عنه الإيقاع كنَفَس ناري من شفته. وعلى نحو رائع يرتبط بناء الجملة الثقيل في حدود فنية، وتتقابل أشد أوجه التعاكس إثارة للدهشة بخفة مشرقة سحرية: وتجلو "الأغنية التي تهب كالنسيم" شفافة كأرق نسيج، كجناح حشرة زجاجي، بأجنحتها المضيئة ذات الأزيز، تجلو للحسيِّ الأثيرَ وزرقته اللانهائية. بل إن ما يكون عند الشعراء الآخرين أندرَ الأشياء، وهو اطراد حالة السمو والارتفاع، وعدم الانقطاع في

النشيد الصادح، هذا بالضبط هو ما يكون عند هولدرلن أكثرَ الأشياء مجاراة للطبيعة: ففي "إمبدوقل"، وفي "هيبريون" لايتعثر الإيقاع أبداً، ولايهبط مرتداً إلى الأرض سطراً واحداً ولحظة واحدة. فما عاد يوجد كلام نثري عند المتحمس: إنه ينطِق بالشعر كما ينطق لغة غريبة، بالقياس إلى نثر الحياة.

وهذه الروعة، هذا التحرر المطلق من كل صحو نثري، هذا التحليق الحر في العنصر الأثيريّ، أشياءُ لم توهب لهولدرلن من البداية. فقوة قصيدته وجمالها ينموان بمقدار ما يكتسح الشيطانُ قوةَ سريرته الأصيلة، الوعيَ في داخله. فليس في بدايات هولدرلن الشعرية إلاّ القليل مما يستحق الملاحظة، كما أنها مجردة من الطابع الشخصي تجريداً كاملاً بصورة خاصة: فالقشرة القائمة على الحمم الداخلية لم تُنسف بعد. ويبدو الشاعر المبتدئ مقلداً على وجه الإطلاق، مقتفياً أثر غيره، بل بلغ في ذلك حداً لايجوز بلوغه. ذلك لأن التلميذ لايستعير من كلوبشتوك صيغة الأبيات والموقف الفكري فحسب، بل يدخل في كراريس شعره سطوراً وأبياتاً كاملة من القصائد الغنائية بلا مبالاة. ولكن سرعان ما يأتي تأثير شيلر في المعهد اللاهوتي بتوبنجن، وينتزعه شيلر، الذي "يعتمد عليه على نحو لايتغيّر" ليدخله إلى عالم أفكاره، إلى جوّه الكلاسيكيّ، إلى صيغة قافيته المقيّدة، وإلى تحليق أبياته. وسرعان ما تتحول القصيدة الغنائية الملحمية إلى الأنشودة الشيلرية المصقولة ذات الجرس الجميل التي تشيع فيها الإشارات الأسطورية، الأنشودة الصادحة المتدفقة على مدى فسيح: وهنا ما عاد التقليد يكتفي ببلوغ الأصل، بل غدا يفوق أكثر صور المعلم أصالة (فبالقياس إليَّ على الأقل تبدو

قصيدة هولدرلن "إلى الطبيعة" دائماً أجمل من أجمل قصيدة عند شيلر). ولكن لحناً مأساوياً رثائياً يعزف بصوت خفيض تماماً يشي حتى في هذه التراكيب النمطية بأكثر ألحان هولدرلن لصوقاً بشخصيته: وهو لايحتاج إلاّ إلى تقوية وَقْعِ هذا النغم، وأن يهب نفسه كلها لذلك التحليق إلى الأعلى، إلى المثالي، لإلغاء الصورة القديمة الأثرية ولاختيار الصورة الإغريقية الحقة بدلاً منها، الصورة الحرة والعارية التي لايمكن حشرها في قوافٍ. وولدت القصيدة الهولدرلينية، "الأغنية التي تهب كالنسيم"، الإيقاعَ النقيّ.

غير أنه ينبذ أخيراً البقية الباقية أيضاً من المنهجيّ، التركيبي - الشيلري الذي أخذه. فهو يتعرّف على ما يتجاوز القوانين في روعة، ما يتدفق في إيقاعه بمهابة وجلال في الشعر الغنائي الحق. وإذا كانت روايات بيننا غير موثوقة في سائر الحالات الأخرى، فإنها تنقل عنه في قصة سنكلير تلك أكثر كلماته صحة: "الفكر لايشرق إلاّ بالحماسة، ولها وحدها ينقاد الإيقاع الذي يصبح الفكر حيّاً فيه، ومن كان يُرَبَّى على الشعر بمعناه الربانيّ كان عليه أن يعترف بفكر الكائن الأعلى فكراً لا قوانين له يقوم فوقه، وكان عليه أن يضحي بالقانون من أجله: لا كما أريد، بل كما تريد". وأول مرة ينتزع هولدرلن حريته من العقل، من العقلانية في الشعر، ويُسْلِمُ نفسه لمفاجأة القوة الأصيلة. وينبثق الشيطانيُّ الجامحُ عارماً جياشاً، ينبثق في إيقاع منذ أن تبرّأ من القانون وأسلم نفسه للإيقاع، والآن فحسب ينبجس من أعماق وجوده ولغته، الموسيقا الأصيلة عنده، الإيقاع، هذه القوة المتوحشة في فوضى والتي هي مع ذلك جزء من شخصيته الخاصة، وهي القوة التي يقول عنها:

"فليكن كل شيء إيقاعاً، ليكن مصير الإنسان كله إيقاعاً سماوياً كما أن كل عمل فني هو إيقاع وحيد". ويتلاشى كل خضوع للقاعدة في هندسة البناء الغنائي، ولاتنطق القصيدة الهولدرلينية إلاّ عن نغمتها الخاصة بها: ففي الشعر الغنائي الألماني كله لاتكاد توجد قصائد تقوم على الإيقاع إلى هذه الدرجة من الكمال كقصائد هولدرلن تلك. وعلى حين أن قصائد شيلر قابلة للترجمة إلى اللغات الأجنبية سطراً سطراً، وكذلك أكثر قصائد جوته في أكثر جوانبها عمقاً وجوهرية، فإن القصيدة الهولدرلينية تستعصي استعصاء تاماً على النقل. ذلك لأنها تتلاشى في عالم آخر من التعبير الحسي، حتى في اللغة الألمانية نفسها. ويظل سرها الأخير سحراً، حدثاً لايقلّد، وهو فريد في قداسته.

على أن هذا الإيقاع الهولدرليني، ليس على الإطلاق بالإيقاع الساكن المستقر شأن إيقاع والت وايتمان (الذي يشبهه في كثير من الأحيان في اقتضائه للكلمة التي تتدفق وتتداح فسيحة فيّاضة). فقد وجد والت وايتمان منذ البداية براعته الذوقية الفطرية[1]، صورته اللغوية الشعرية. والآن ينطق بقوة نفسه الإيقاعية الواحدة هذه خلال عمله الفني كله، عشر سنوات، بل ثلاثين سنة، بل أربعين سنة. أما هولدرلن فيتغيّر عنده إيقاع الكلام، على النقيض من ذلك، ويقوى، ويمتد. إنه يصبح باطراد، أكثر تدفقاً وصخباً وهديراً، وانطلاقاً، واندفاعاً واختلاطاً، وبساطة وأوّليّةً، وعصفاً. إنه يبدأ كينبوع، رقيقاً، صادحاً، نَغَماً متنقلاً، وينتهي مدوياً مُجَلْجِلاً، مزبداً رائعاً كجدول منهمر. وهذا التحرر في الإيقاع، هذه السيادة والتحكم بالذات في الإيقاع، تحليقه وانبثاقه، كل

(١) Wesenstakt.

هذا يتماشى على نحو خفي، جنباً إلى جنب، مع التخريب الداخلي للذات، مع اختلاط العقل. فالإيقاع يغدو على وجه الدقة، أكثر حرية كلما ازدادت الرابطة المنطقية في المجال الفكري وَهْناً: وأخيراً ما عاد الشاعر يستطيع أن يكبح جماح السيل العارم الذي يتدفق صادراً عنه في قوة، ويطغى عليه السيل، ويسبح هو، وقد غدا جثة، جارياً على أمواه النشيد الهادرة. وهذا التطور نحو الحرية، هذا التخليص للذات، تحقيق السيادة الذاتية للإيقاع (على حساب الرابطة والنظام الفكري) كل هذا يجري في القصيدة الهولدرلينية على نحو تدريجي تماماً: فَقَد، أولاً، القافية، الغلَّ الرنّان في قدمه، ثم نسف ثوب البيت الشعري الذي كان بالغ الضيق فوق صدره الذي يتنفس تنفساً واسعاً، والآن تعيش القصيدة جمالها الجسدي بأوسع مدى على النحو الإغريقي القديم، وتسرع كعداء إغريقيٍّ صوب اللانهائي. وتغدو كل الصيغ المقيدة، شيئاً فشيئاً، بالغة الضيق بالقياس إلى الملهَم، وتغدو كل الأعماق بالغة الضحالة، وكل الكلمات بالغة النقص في الحدة والإرهاف، وكل الإيقاعات ذات لحن بالغ الثقل. ذلك أن أكثر صور الاطراد الكلاسيكي، والخضوع للقاعدة أصالة في البناء الشعري الغنائي تنتفخ وتنهار، وتنتفخ الفكرة منبثقة من الصور على نحو يزداد باطراد ظلمة وقوة وعصفاً، وفي الوقت ذاته يزداد التنفس الإيقاعي عمقاً وكمالاً، وكثيراً ما تربط عمليات قَلْبٍ جريئة رائعة بين سلسلة كاملة من الأبيات في جملة واحدة. ومن القصائد تخرج أناشيد، نداء ملحمي نشيديٌّ، رؤية نبويّة، بيان بطولي. لقد بدأ تحويل العالم إلى أسطورة عند هولدرلن، تحول الوجود كله إلى شعر. أوروبا وآسيا وجرمانيا، أراضٍ يبتدعها

الفكر في الأحلام، تبرق كالسحائب من بُعدٍ غير حقيقي على الإطلاق وظروف سحرية تؤاخي بين القريب والبعيد، بين الحلم والمعاناة، في ارتجالات تهز الكيان. "العالم يتحول إلى حلم، والحلم يتحول إلى عالم". والآن تتحقق ـ بالقياس إلى هولدرلن ـ كلمة نوفاليس حول الانحلال الأخير للشاعر. لقد تم التغلب على المجال الشخصي. ويكتب في تلك الأيام قائلاً: "إنما أغانيُّ الحب طيرانٌ متعب، وما في الأناشيد الوطنية من فتنة بهيجة، سامية، نقية، شيء آخر": وهكذا يشق هوى جديدٌ لنفسه طريقاً، منبثقاً من الحساسية المتدفقة، على نحو بركاني. ويبدأ الانتقال إلى الصوفيّ: فقد غرق الزمان والمكان في ظلمة أرجوانية، وتمت التضحية الكاملة بالعقل من أجل الإلهام، وما عاد ثمة قصائد، وإنما هي "صلاة" شاعرة، تتخللها ألسنة البرق وتغشاها أبخرة الطقوس التنبئيّة المظلمة: وقد نشأ عن حماسة الشباب عند هولدرلن المبتدئ سكر شيطاني، جنون مقدس. وثمة شيء لا طريق له على نحو غريب يتخلل هذه القصائد الكبيرة: إنها تجري بلا دفة قيادة في بحر لا نهاية له، لاتصغي إلاّ إلى وصية العنصر، اللحن الصادح من العالم الآخر، وكل قصيدة من هذه القصائد "مَركَب نشوان"[١] يعبر الشلال منطلقاً كالسهم وهو يغني بمجذاف محطّم. وفي النهاية يبلغ إيقاع هولدرلن من شدة التوتر في الألحان ما يجعله يتمزق، وتبلغ اللغة من التكثيف والإشباع ما يجعلها خالية من المعنى، ما عاد هناك إلاّ "ألحان من خميلة دودوناس[٢] النبوية". فالإيقاع يتحكم في الفكرة، ويصبح "كإله الخمر،

---

(١) أقدم مقر لعبادة زيوس .

bateau ivre. (٢)

ربّانياً ثقيل السمع ولا قانون له". والشاعر والقصيدة، كلاهما ينحلان في أعلى درجات الجموح، في أقصى درجات صبٍّ القوى في اللانهائيّ. وينحل فكر هولدرلن ويتلاشى بلا أثر في القصيدة وتنطفئ القصيدة بدورها في غَسَق فوضوي. ويقضى على كل ما هو أرضي، وكل ما هو شخصي، وكل ما هو شكليٌ في هذه الصورة من صور إفناء الذات التي تبلغ أقصى حدود الكمال، وتهب كلماته الأخيرة كالنسيم مرتدة إلى الأثير الوطني لا جوهر لها على الإطلاق، بل هي كلها موسيقا أورفيّة.

سقوط في اللانهائي

ما هو واحد يتحطم، يا إمبدوقل وهكذا تهبط النجوم في وقار وتتألق الوديان سكرى بضوئها.

يدخل هولدرلن عتبة القرن التاسع عشر وهو في الثلاثين من عمره؛ وكانت السنون الأخيرة الحافلة بالآلام قد أكملت فيه أكبر أعمالها. فقد تم العثور على الصيغة الغنائية، وإنشاء الإيقاع البطولي للنشيد الكبير، وتخليد شبابه الخاص في شخصية هيبريون الحالمة، وتخليد مأساة الفكر في "موت إمبدوقل". ولم يرتق قط مُرْتَقىً أعلى ولم يكن قطُّ أقرب إلى السقوط منه في ذلك الوقت، لأن الموجة التي حملته إلى الأعالي في اندفاعة قوية فوق حدود الحياة المعتدلة سرعان ما تنكص على عقبيها متأهبة لانقضاض ساحق؛ وهو يشعر بنفسه بالانحدار القريب في حدس نبوي، إنه يعلم:

أن الشوق الرائع إلى الهاوية

يجره، على غير إرادته، من صخرة شاطئ إلى أخرى،

وهو الذي لا زِمام له.

ذلك لأنه لايجديه نفعاً أن يكون قد أبدع عملاً فنياً على هذا

الجانب من السمو: فهو لايحصد إلا سوء الفهم حيث يتوق إلى الحب، ذلك لأن:

هناك جيلاً مظلماً
لايسره أن يستمع إلى نصف إله
عندما يظهر كائن سماوي، غير ذي صورة،
مع البشر، أو في عباب البحر،
ولا أن يمجد محيًا الكائن النقي
الإله الحاضر في كل شيء

ويظل دائماً، في الثلاثين من عمره، عالة يعيش على مائدة غيره، وهو المدرس الخصوصي في ثوب الطالب المرشح الأسود الباهت، ومازال يتعلق على الدوام بجيب أمه العجوز وجدته التي بلغت من الكبر عتياً، ومازالتا، كما كانتا في عهد الطفولة، تحوكان له الجوارب وتمدان البائس المسكين بالثياب والملابس الداخلية. وحاول الآن في هومبورج كما فعل مرة أخرى من قبل في يينا، أن يؤمن لنفسه بالجوع حياة أدبية من القروش التي وفرها (والحياة الأدبية هي الحياة الوحيدة الملائمة!) وأن "يكتسب اهتمام وطنه الألماني إلى درجة تجعل الناس يسألون عن مكان ولادته وعن أمه". ولكن لاشيء يتم، ولاشيء يحسن وضعه: فلا يزال شيللر يأخذ قصيدة له لينشرها في الكتاب السنوي ويرد القصائد الأخرى. وصمت العالم هذا يحطم شجاعته شيئاً فشيئاً. أجل إنه يعرف في أعمق أعماق روحه أن "المقدس يظل مقدساً وإن لم يحفل به الناس"، ولكن المحافظة على الإيمان بالعالم تزداد عسراً على نحو مطرد إذا لم يجد هذا الإيمان صراحة وإعلاناً عن النفس. "إن قلبنا لا يطيق حب

البشرية إذا لم يكن لديه بشر يحبهم". وتتحول وحدته، التي كانت عهداً طويلاً حصنه المشرف، إلى شتاء، وتغدو جامدة كالجليد. ويتنهد قائلاً: "إني لأصمت وأصمت، وهكذا يتراكم عليّ عبء... لابد أن يُغَشّي عقلي بالظلام على الأقل على نحو لايُقَاوَم"، ويقول مرة أخرى في رسالة إلى شيللر: "إني لأشعر ببرد قارس وأتجمّد في الشتاء الذي يحيط بي. ألا إن سمائي لحديدية بالغة القسوة، وقد تحجّرتُ إلى مدى بعيد". ولكن ما من أحد يأتيه بالدفء في وحدته ويشكو باستسلام: "إن الذين مازالوا يؤمنون بي لهم قلة بالغة الضآلة"، وشيئاً فشيئاً يفقد حتى هو نفسه الإيمان بنفسه، ويبدو له تافهاً ما كان أقدس المقدسات وما كان الرسالة الأصيلة لحياته منذ أيام طفولته، ويبدأ يشك في الشعر. لقد نأى الأصدقاء، وسكت صوت المجد الذي يتوق إليه:

... في هذه الأثناء يبدو لي غالباً
أن النوم خير لي من أن أكون بلا رفاق.
وأظل أترقب على هذا النحو بصبر نافد
لاأدري ما أصنع وما أقول
لِمَ يأتي الشعراء في الوقت العصيب؟

وعانى مرة أخرى من عجز الفكر إزاء الواقع الفولاذي، ومرة أخرى يحني كتفه التي ناءت بالإرهاق، ويبيع نفسه مرة أخرى فيدفع بها إلى "الحياة في الطرف الآخر"، إذ ما عاد من الممكن بالقياس إليه "أن يعيش من الكتابة وحدها، إذا لم يكن في هذا المجال مستعداً لتسخير نفسه إلى مدى بعيد". ويتاح له في ساعة نعيم واحدة من ساعات الخريف أن يرى الوطن الحبيب مرة أخرى، وأن يحتفل مع أصدقائه في شتوتجارت

"بعيد الخريف" ولكنه يأخذ بعدئذ معطف الأستاذ الكالح ويخرج إلى هاويتفيل في سويسرا مدرساً خصوصياً، إلى العبودية لليوم.

ويعرف قلب هولدرلن النبوي بدقة أفول الشمس، وغسقه الخاص وسقوطه الوشيك. وودع الشباب في كآبة ـ "وأخيراً، يخمد لهيبك أيها الشباب" ـ وتسري برودة المساء فتثير الرعدة في أوصال قصيدته.

لقد قلَّ ماعشت، ومع ذلك
تصدر أنفاس مسائي باردة
وإني هنا لساكن كالظل
وهاهو ذا النعاس يغشى قلبي المرتعش في صدري
بلا نشيد.

لقد تحطم الجناح، ما عاد هولدرلن يجد توازنه، وهو الذي لايحيا حياة حقاً إلا في الطيران، في التحليق الشعري. والآن لابد له أن يدفع الثمن لأنه لم يكن "مشغولاً بالجانب السطحي وحده من كيانه" بل "عرض روحه كلها، سواء في الحب أم في العمل، للواقع المخرب". لقد انحسر الشيء المشع، هالة العبقرية، عن جبينه، وينكفئ على نفسه في خوف ليخفي نفسه عن الناس الذين يجد التعامل معهم مؤلماً إيلاماً يكاد يكون جسدياً. وكلما ضعفت قوة التماسك الكامنة في داخله ازدادت القوة التي ينبثق بها الشيطان من أعصابه. وشيئاً فشيئاً تغدو حساسية هولدرلن حساسية مرضية، وتتحول اندفاعاته الروحية المحلقة إلى انهيار جسدي، فكل صغيرة من الأمور تستطيع أن تثير حساسيته، كما يحطمه التذلل المتعمد الذي يحيط نفسه به لحمايته كالمدرعة، وفي كل مكان يعتقد الفتى ذو الحساسية المفرطة والمنبوذ أنه يعاني من

"الإهانات ووطأة الاحتقار". ثم إن الجسم نفسه يرد بضروب من تفريغ التوتر والاندفاعات رداً أكثر حدة على كل تغير في الجو: فما كان في الأصل مجرد "عدم اكتفاء مقدس" للفكر يتحول إلى نفور قائم على الإرهاق العصبي في كيانه كله، وإلى أزمة وكارثة عصبيين، وتغدو لفتاته أكثر عصبية، وحالاته النفسية أكثر تقلباً على نحو مطرد، ثم تبدأ العين التي كانت فيما مضى بالغة الصفاء، في التراقص المضطرب فوق الوجنتين الغائرتين. وفي غير انقطاع ينتشر الحريق على كيانه كله، ويكتسب الشيطان قوة تزداد باطراد على ضحيته، فهو يتحول إلى "اضطراب محذر" يتراكم حول سريرته ـ والآن يطارده من حد أقصى إلى حد أقصى، من الساخن إلى البارد، ومن الوجد إلى اليأس، ومن الشعور الفضي بالله إلى أشد ألوان الكآبة سواداً، ومن بلد إلى بلد، ومن مدينة إلى مدينة، ويسري التهيج المحموم من الأعصاب منتقلاً إلى الأفكار: وأخيراً يأتي الالتهاب حتى على الشِّعْرِي، ويتبين الجانب المضطرب المقلقل في الإنسان على نحو متزايد في تفكك الشاعر، وفي عدم مقدرته على الثبات عند فكرة واحدة وتطويرها تطويراً منطقياً، وكما كان هناك يجري من بيت إلى بيت فهو يستأنف جريانه المحموم هنا من صورة إلى صورة، ومن فكرة إلى فكرة. وهذا الحريق الشيطاني لايهدأ قبل أن يحترق هولدرلن من الداخل احتراقاً كاملاً فلا يبقى بعد شيء غير هيكل جسمه المسود. ولذلك لانجد في حالة هولدرلن المرضية انهياراً متميزاً بوضوح، ولايوجد خط حدود يفصل فصلاً حاداً بين سليم العقل ومريضه. فهولدرلن يحترق من الداخل احتراقاً شديد التدرج، والقوة الشيطانية لاتأتي على عقله المتيقظ على نحو مفاجئ كحريق غابة، بل

كنار مخنوقة تُفحِّمُ وقودها. على أن جزءاً واحداً فحسب، هو الجزء الرباني من كيانه، وهو أكثر هذه الأجزاء ارتباطاً بالشِّعري، يقاوم مقاومة النسيج المضاد للحريق: فعقله الشِّعري العميق يظل حياً بعد جنونه، واللحن يظل حياً بعد موت المنطق، والإيقاع بعد الكلمة: ولذلك فقد يمثل هولدرلن الحالة المرضية الوحيدة التي يستمر فيها بقاء الشعر بعد غياب العقل، وينشأ فيها شيء كامل على نحو مطلق في حالة الاختلاط العقلي - كما يحدث أحياناً (في حالات نادرة جداً) في الطبيعة أيضاً أن تستمر شجرة مستها الصاعقة، وتفحمت حتى جذورها، في الإزهار وقتاً طويلاً من الغصن الأعلى الذي لم تمسه الصاعقة. وانتقال هولدرلن إلى الحالة المرضية انتقال متدرج تدرُّجاً كاملاً، فهو لم يكن، كما كانت الحالة عند نيتشه، السقوط المفاجئ لبناء هائل يرتفع في سماء الفكر، بل كان تفتُّتاً، حجراً فحجراً، كان انحلالاً للأساس، وهبوطاً تدريجياً إلى ما ليس له قاع، إلى اللاوعي. وكان ثمة مجرد ظواهر معينة من الاضطراب تتجلى في سلوكه الخارجي، وهذه الأزمات تزداد عنفاً وحِدَّةً على نحو مطرد ويتلو بعضُها بعضاً في اندفاعات تزداد قصراً: فبينما كان يستطيع أن يلبث في وظائفه السابقة شهوراً، بل أعواماً تغدو عمليات تفريغ الشحنات الآن أكثر سرعة. وعلى حين يستطيع هولدرلن أن يقيم أعواماً في فالْتَرزْ هاوْزن لايقدر على أن يقيم في هاوبتفيل وبوردو إلاّ أسابيع قلائل. ويغدو عجزه في ميدان الحياة أكثر انطلاقاً وعدوانيّةً على نحو مطرد: ومن جديد تلقي به الأحداث كسفينة محطمة في بيت أمه، شاطئه الأبدي بعد كل رحلة. وعند ذلك يمد المُخْفِق يده في يأسه الأخير إلى صائغ مصير شبابه،

ويكتب مرة أخرى إلى شيللر. ولكن شيللر ما عاد يجيب، ويدعه يسقط، ويسقط المهجور كحجر في أعماق مصيره. ومرة أخرى يضرب، وهو الذي لا سبيل إلى تربيته، في أقاصي الأرض، ليربي الأطفال، ولكن في غير بهجة، ويقوم بالوداع الأخير محكوماً عليه بالموت.

والآن ينسدل حجاب على حياته: فالتاريخ هنا يتحول إلى أسطورة، ومصيره يتحول إلى حديث خرافة. ومازال الناس يعلمون أنه جاب أنحاء فرنسا "في ربيع جميل"، وبات لياليه (كما يكتب) "على مرتفعات (أوفرني) الرهيبة التي تكسوها الثلوج، في العاصفة والقفر الموحش، في ليلة قارسة البرد، والمسدس المحشوّ إلى جانبه في السرير الخشن" والناس يعلمون أنه وصل في بوردو إلى عائلة القنصل الألماني تلك وأنه غادر ذلك البيت فجأة. ولكن السحابة تهبط بعدئذ وتلقي بظلها على سقوطه. أوَ كان ذلك الغريب الذي روت عنه امرأة في باريس أنها رأته يدخل حديقتها ويحاور الأصنام المرمرية فيها، في حماسة فائقة البهجة؟ أحَقٌّ أن ضربة شمس ذهبت بلبه في طريق العودة و"أصابته النار، العنصر الجبار" وأن "أبوللو ضربه" كما قال عن نفسه في رمز ينطوي على منتهى الإدراك؟ أحق أن لصوصاً سلبوه في الطريق ملابسه وآخر ما معه من مال؟ كل هذه الأسئلة لن يكون لها قط جواب، فثمة سحابة معلقة على رحلة عودته، على سقوطه. ولايعلم المرء إلاّ أن أحداً يدخل ذات يوم دار ماتيسون في شتوتجارت "شاحباً كالجثة، هزيلاً، له نظرة غائرة مترحشة وشعر ولحية طويلان وثياب كثياب متسوّل، وأن ماتيسون يرتد مجفلاً أمام الرجل الشبح ويغمغم في صوت خفيض مكتوم باسمه: "هولدرلن".

والآن تمزقت السفينة المحطمة. ومرة أخرى تندفع أنقاض حياته عائدة إلى

بيت الأم، ولكن صواري الثقة والأمن ودفّة العقل تحطمت إلى الأبد، ومنذ الآن يعيش فكر هولدرلن في ليلٍ لم يصفُ قطُّ ولم تَجْلُه إلاّ بروق أورفيّة خفيّة في بعض الأحيان. ففي الحديث ما عاد يستطيع أن يسيطر على حسه الخارجي دائماً، وفي الرسائل تنحصر أبسط غاياته في ذلك المزيج المختلط الموروث عن عصر الباروك. ويوصد كيانُه أبواب العالم أمام نفسه على نحو مطرد الزيادة، ويتفتت كيانه المتيقظ طبقةً فطبقة، ويكتمل التجرد من الشخصية، ويتحول الغائب عن وعيه، في عظمة، تحولاً كلياً إلى بوق للكلمة الأبولّيّة، إلى "معْزَفٍ لأوامر تصدر عن العالم الآخر" بالمعنى الذي أراده نيتشه، إلى مُؤَوِّلٍ للأشياء السامية ومُنَبِّئٍ بها، تلك الأشياء التي يُسِرُّها الشيطان إليه في همس، والتي ما عاد عقله الخاص يعرفها في يقظته. فالناس يتجنّبونه في حذر (ذلك لأن حساسية أعصابه المفرطة تندفع منه في كثير من الأحيان كحيوان مقيَّد)، أو يسخرون منه: إلاّ أن بيتينا التي كانت تشعر بوجود العبقري شعوراً حدسياً أثيرياً كما كانت تشعر بوجود بيتهوفن وجوته، وسنكلير الصديق الرائع الأسطوريّ يتبيّنان حضوراً ربانياً في الجلافة التي تكاد تكون حيوانية في ذلك "الذي بيع للأسر السماوي". وكتبت تلك الحادسةُ الوقور تقول: "مما لاريب فيه عندي بالقياس إلى هولدرلن أنه لابد أن تكون قوة ربانية قد غمرته كالطوفان، بل إن اللغة تفيض في سقوط جبّار مفاجئ على حواسه وتغرقها في خضمها، وعندما كانت التيارات قد تناهى سيرها كانت حواسه قد وهنت وقتلت". ولم يعبر أحد عن مصيره تعبيراً أنبل وأكثر علماً، ولم يدخلْ - أحَدٌ صدى تلك الأحاديث الشيطانية في مجال الوعي الروحيّ على نحو أعظم مما يروي عنه

جيديرود إذ يقول: "إن الإصغاء إليه ليذكر الإنسان بعزيف الرياح، ذلك لأنه يندفع دائماً في عالم الأناشيد التي تنقطع وتنبتر كما يحدث حين تنعطف الريح. ثم يمسه ذلك الاندفاع وكأنه معرفة أعمق حيث تتلاشى من ذهن المرء بصورة تامة فكرة كونه مجنوناً، ويبدو ما يقوله عن الأشعار واللغة كأنه يوشك أن يلقي الضوء على سر اللغة الرباني. ثم يختفي عن ناظريه من جديد كل شيء في الظلام، ويعتريه الإرهاق في الفوضى والاختلاط ويرى أنه لن ينجح". ويتلاشى كل كيانه في الموسيقا: ويجلس طوال ساعات (كما كان يفعل نيتشه في أيامه تلك الأخيرة في تورينو) إلى البيان، ويشكل بأظافر أصابعه الموّقعة ألحاناً متناغمة في جهد لاينقطع، وكأنما كان يريد أن يمسك بالألحان اللانهائية فوقه، تلك التي تطنّ في رأسه المتألم، أو يتلو، في إيقاع دائماً، كلمات وأناشيد لنفسه في حديث منفرد، وبصورة تدريجية، يتحول الآن ذلك الذي انتزعه وحمله تيارُ القصيدة، المتحمس القرير العين، إلى ذلك الذي هبط به التيار، وإلى ذلك الذي جرفه التيار بعيداً عن الطوفان الإيقاعي، ويسقط في الشلال المجلجل شأن أولئك الهنود الحمر في قصيدة (هيافاتا)[١] لأخيه في المصير ليناو.

وتتركه أمه، ويتركه الأصدقاء بادئ الأمر في بيت أبويّ، عادي بسيط، وقد أصابهم الذعر في أعمق أعماقهم، ولكن "المعجزة غير المفهومة مستهم. ولكن الشيطان ينبثق من المريض انبثاقاً يزداد حدةً وجموحاً على نحو مطرد: ذلك أن موت العقل تصحبه اندفاعات غضب جنوني، فاللهيب مازال يستعر على نحو خطر قبل أن يخمد، وهكذا

(١) Hiawatha.

يضطرون إلى الذهاب به إلى المستشفى، ثم إلى الأصدقاء. وأخيراً إلى بيت نجار طيب. ومع السنين ينتهي تأجّج النار المتوحشة في داخله، ويضعف الكفاح، ويعود هولدرلن من جديد طفولياً ـ صبيانياً رقيقاً، ويتناهى صخب عواصف أعصابه في غسق ثقيل. ومازال قادراً على أن يستعيد في ذهنه بعض التفاصيل، ولكنه نسي نفسه. ويحس جسده المجرد من الروح بإحسان الطبيعة الرقيق في الربيع، ويستنشق هواء الحقول المحمّل بالعبير حلواً، وكأنه يفعل ذلك من خلال حجاب صنعته الأحلام ويظل القلب الوحيد ينبض طوال أربعين عاماً في القفص المحترق، ولكن ظلاً من كيانه فحسب يهيم على وجهه عبر الزمان. لقد أنزل هولدرلن، الفتى المقدس منذ زمن طويل من الآلهة إلى السحب مثل ايفيجينيا في أوليس[1]. إنه يعيش في ميادين أخرى بحياته المُصعَّدة.

أمّا ما يستأنف السباحة في غير وعي، على مياه الزمان العكرة، طوال أربعين عاماً فهو جثته الفكرية فحسب، ذاك الظل الشجيّ المجرد من الصورة المشخصة والذي يسمي نفسه، غير واع لنفسه، باسم "السيد أمين المكتبة" حيناً وباسم "سكاردانيللي" حيناً آخر.

---

(١) مأساة للشاعر الإغريقي اوريبيد .

ظلمة أرجوانية

بل إن صـــوراً مـــزهرة لتـــشـــرق في الظلام أيضـــاً

تعد القصائد الأورفية الكبرى التي أبدعها المصاب في عقله في تلك السنين، سنين الغسق والظلام، وهي "أناشيد الليل"، من أروع صور الأدب العالمي، وقد لايمكن مقارنتها، في عصرها وفي كل العصور، إلا بكتب وليام بليك[1] تلك النبوية، وبليك هو ذلك الابن الآخر للسماء والمقرّب من الله الذي كان معاصروه يسمونه، على نحو مشابه، باسم "المجذوب التَعِس" الذي "أنقذته شخصيته اللاعدوانية من الأسر"، فالإبداع هنا، كما هو هناك، تصوير سحري يمليه الشيطان، ويصغي هنا، كما يصغي هناك، فكر طفولي غير واضح إلى الدلالة المكشوفة للكلمة بالاستناد إلى الصوت الأورفيّ الأصيل. ويتحول الشعر (والرسم أيضاً عند بليك) في عتمة الغسق التي تغشي القلب إلى عَرافة دُلَفيّة[2]: فكما تتلعثم الكاهنة وهي تنطق بكلمات صادرة عن تلك الأعماق في تشنجات مرتعشة وهي سكرى من أثر تلك الوجوه الهائلة، فوق أبخرة

(١) William Blake (1757 ـ ١٨٢٨) رسام ومثال وشاعر ومتصوف انكليزي .

(٢) نسبة إلى معبد دلف في بلاد الإغريق . "المترجم"

الهوّة الدُلْفية التي تصوغ الأشكال، كذلك يقذف هنا الشيطان الذي يصوغ الأشكال من حمم للفكر بركانية خامدة بالمهل الناري والحجارة ذات البريق. ففي قصائد هولدرلن هذه الشيطانية ما عاد ينطق التفاهم الأرضي، لغة المنفعة، حديث البشر. لقد دخل العرّاف جواً من الرؤيا:

لقد انفتح الوادي والأنهار
على نحو فسيح، حول جبال نبوية
حتى غدا في وسع الرجل أن ينفذ ببصره حتى الشرق
ويحركه من هناك كثيرٌ من التحولات
أما الأثير فتسقط منه الصورة الأمينة
وتهطل منه الكلمات الربانية، كثيرة لاتحصى، كالمطر
ويسري هزيم الرياح في أعمق الخمائل

ومن حديث الأحلام نشأ إعلان إيقاعي للوحي، "لحن صادح من أعمق الخمائل"، صوت من العالم الآخر، إرادة فوق إرادته الخاصة: فالشاعر هنا ما عاد متحدثاً وفاعلاً، بل غدا رسولاً غير واعٍ للكلمات الأصيلة الأولى، ذلك أن الشيطان، وهو الإرادة الأصلية، انتزع بقوة طاغية، الكلمةَ والإرادة من الفكر الذي اعتراه الإرهاق. أما الإنسان اليقظان، فريدريش هولدرلن السابق، فقد مضى وولّى، وما عاد حاضراً": فالشيطان يستخدم شخصيته الجاهلة وكأنها يرقة خاوية.

ذلك لأن أناشيد الليل، هذه القطع المنتزعة، المرتجلة ارتجالاً تنبُّئياً والصادرة عن نصف مجنون ما عادت تنتمي إلى جو الفن الذي تغشاه أضواء الأرض، وما عادت تنتمي إلى ما يمكن قياسه أو تقديره: إنها معدن نيزكي، وهي مفعمة بالقوى السحرية المنتمية إلى أصلها الموجود خارج الأرض.

إن كل قصيدة غير هذه القصائد تشكل ما يشبه نسيجاً من العقل الفني الواعي وغير الواعي، فتيار الوعي يبرز في النسيج تارة وتيار اللاوعي يبرز فيه تارة أخرى. وعلى نحو نموذجي مطلق تتجلى في مجرى الكيان العادي السويّ (كما يبدو في جوته مثلاً) ظاهرة مفادها أن الحصيلة التقنية، أي الأرضية تفوق الحصيلة الإلهامية في سن النضج إلى درجة يغدو معها الفن، الذي هو في الأصل حدس واستشعار قائم على المعرفة، لوناً من مقدرة الأساتذة الحكيمة. أما القصيدة الهولدرلينية فيقوى فيها، على النقيض من ذلك بصورة مطردة، الاتجاه الإلهاميّ، الشيطاني القائم على الارتجال العبقري، على حين تنقطع سلسلة النسيج الذهني القائم على البراعة الفنية والتخطيط. فالسطور تفيض ويتلاطم بعضها فوق بعض، ولاتتبع إلا هُدى الإيقاع، وحميّا الموسيقا تطغى على كل سد، وعلى كل انقطاع، وعلى كل صورة. ذلك لأن الإيقاع كان قد أصبح طاغية مستبداً، وجعلت القوة الأصيلة تفيض وتتدفق عائدة إلى اللانهائي. وقد يلمس المرء في بعض الأحيان عند هولدرلن الذي انتُزِع من نفسه، نوعاً من المقاومة ضد هذه القوة الطاغية، ويلاحظ المرء كيف يجهد هولدرلن نفسه ليمسك بزمام خاطرة شعرية واحدة ويستأنف صياغتها بتصعيدها، ولكن الموجة المصوِّرة العارمة تختطف منه دائماً ما صاغه نصف صياغة، ويتنهد قائلاً:

أواه، إننا لانعرف أنفسنا إلاّ قليلاً

ذلك لأن ثمة ربّاً يهيمن في قرارة نفوسنا

ويفقد هولدرلن العاجز زمام شعره بصورة مطردة ويقول عن القوة الطاغية التي تنتزعه من نفسه: "إن نهاية شيء ما لتجرفني كالجداول

التي تمتد وكأنها آسيا" - ويبدو الأمر كما لو كانت كل طاقة الإمساك بالأفكار في مخه مشلولة، وتسقط الأفكار منحلّة في الفراغ: وينتهي دائماً في صورة تلعثم مأساوي، ما نهض في صورة انفعال رائع ذي عنفوان قوي. ويتشابك حبل الكلام ويتعقد من دون العثور على بداية ونهاية: فكثيراً ما تفر من ذلك الذي يسهل إرهاقه الفكرةُ التي بدأ بها في عجز فكري مفاجئ، ثم يلصق نقاط الانقطاع بين المقاطع غير المستقلة بيد غير بارعة كأنها ترتعش بعبارات حشو نحو "أيْ" أو "ولكن المسألة" أو يختتم الكلام قبل الأوان، وقد تولاّه الإرهاق بعبارة تنطوي على الاستسلام نحو قوله "وكان يمكن أن يقال في هذا الشيء الكثير".

ولكن هذه الأصوات التي تبدو متلعثمةً والتي كثيراً ما ينقصها التناسق الداخلي في الفكرة، مرتبطة ارتباطاً سحرياً عن طريق معنى أعلى. فما عاد الفكر الذي تغشّيه سلسلة من الخواطر التي تسوقها المصادفة "وكأنها العشب الغزير النامي" قادراً على أن يلحم التفاصيل ويشد بعضها إلى بعض. ولكن هولدرلن يصل في كثير من الأحيان، في سكره الإيقاعي إلى معنى عميق للكلام لم تعطه إياه حالة اليقظة قط - "فالكلمات الربانية تهطل والألحان تصدح في أعمق الخمائل" وما تفقده قصيدته الجديدة، أو نشيده، من الوضوح الصباحي ونقاء الخطوط العريضة في الفوضى السامية يعوضه عنه الإلهام الشيطاني بومضات خاطفة من الفكر. ذلك لأن ومضات النور الهولدرلينية الشعرية أصبحت منذ الآن ومضات برقية عاصفة على وجه الإطلاق: فهي لاتدوم إلاّ وقتاً قصيراً وتنبثق على نحو مفاجئ من السحائب المدلهمّة الصاخبة لقصائده الغنائية ذات المدى الفسيح، ولكنها تضيء أفقاً لا نهاية له، وفي هذا

الانتقال العجيب إلى ما لا طريق له تتجلى قبيل النهاية، قبيل السقوط في الهاوية، المعجزة الوحيدة: ففي أعمق متاهات الطريق يعثر هولدرلن على ما كان يبحث عنه فيما مضى واعياً بحواس يقظى، عبثاً: ألا وهو السر الإغريقي. فقد كان الفتى يبحث عن هيلاسه[1] في كل دروب الطفولة، وعبثاً كان يبعث بهيبريون ليعثر على هذا السر على كل شواطئ العصر الحاضر وعلى كل شواطئ الماضي. مكان قد استحضر روح إمبدوقل من عالم الظل وسبر غور كتب الحكماء، وكانت "دراسة الإغريق تقوم عنده مقام معاشرة الأصدقاء"، ومن أجل ذلك وحده كان غريباً جداً عن وطنه وعن عصره، لأنه كان أبداً في الطريق إلى بلاد إغريق الأحلام هذه: وكان يسائل نفسه وهو يعجب منها لهذا السحر الذي اعترى حواسه:

ماهذا الذي يقيّدني
إلى شواطئ النعيم القديمة؟
ومالي أقيم على حبها
وكأنها وطني؟
ذلك لأنني هناك
كمن بيع للأسر السماويّ
هناك، حيث كان يسعى أبوللو

وهنا، وسط عماء الحواس، وفي أعمق حالات وَأْدِ الفكر، يتألّق أمامه السرُّ الإغريقي على نحو مفاجئ تألقاً وهّاجاً. وكما كان فرجيل

---

(١) هيلاس اسم كان يطلقه هومير على الجزء الواقع جنوب شرقي تساليا ثم أصبح يطلق على كل بلاد الإغريق. "المترجم"

يقود دانتي كان بندار يقود التائه الكبير الذي ذهب به السكر الأخير إلى الخطبة النشيدية. ففي الأناشيد الهادرة، في ترجمات بنداروسوفوكل ذات البناء الفوضوي المشيّد صرحُه بالصخر ترتفع لغة هولدرلن فوق ما هو مجرد هلنستي وما هو مجرد وضوح أبوللوني في بدايته. إن لبِّنات هائلة من الحجارة الموكينّية[١]، حجارة إغريقية أصيلة أسطوريةٌ ترفع هذه الأوضاع الانتقالية للإيقاع المأساوي إلى عالمنا اللغوي الفاتر الذي تجري تدفئته على نحو مصطنع. فما يجري إنقاذه هنا ونقله من ضفة إلى أخرى من ضفاف اللغة ليس كلمة شاعر، وليس بالمعنى العضوي البسيط لبيت من الشعر، بل يجري إيقاد النواة النارية للعاطفة الجامحة البناءة مرة أخرى في قوة أصيلة. وكما يتمتع المصابون بعمى عضوي بسمع أوضح وكأنه أكثر يقظة، وكما تزيد الحاسة الميتة من حساسية الحواس الأخرى وقدرتها على الالتقاط، فإن فكر هولدرلن الفنان أصبح أكثر تفتحاً بصورة لا نهاية لها تجاه قوى الأعماق الإيقاعية منذ أن أوصد في وجهه باب النور الصافي للعقل الصاحي: فهو يضغط اللغة في جرأة لايكبح جماحها إلى أن ينبثق دمها الإيقاعي من كل المسام، ويحطم عظام بنية الجملة إلى أن تغدو أكثر مرونةً، ثم يزيد من شدة توترها الصادح من جديد بضربة إيقاعية صاخبة. وكما كان ميكيل انجلو في لبناته التي صيغت نصف صياغة، فإن هولدرلن في قطعه الفوضوية أكثر اكتمالاً من الاكتمال نفسه الذي يعدّ دائماً نهاية من النهايات: فالفوضى والعماء، القوة الأصيلة، هي التي تصدح فيها وتتحول إلى نشيد كبير بدلاً من الصوت الشعري المنفرد.

---

(١) نسبة إلى موكينيا وهي مدينة في أرجوليس في الجزء الشمالي الشرقي من شبه جزيرة البيلو بونيس كانت مركز حضارة إغريقية عرفت باسم الحضارة الموكينية في الألف الثاني قبل الميلاد . "المترجم"

وبهذه الروعة يسقط فكر هولدرلن في الليل، في ظلمة أرجوانية. وكان شيطانه المتوحش ـ الكئيب، شأن عبقريته التي تستعر حماسة، يتخذ صورة ربانية. وإذا كان العنصر الشيطاني ينبثق متمرداً لدى الشخصيات الشعرية الأخرى فإن شعلته تكون في أكثر الأحيان معكرة تعكراً قائماً بفعل زيت الغول (مثل جرابه، وجنتر، وفيرلين، ومارلو) أو مختلطة بالبخور الكثيف المتصاعد عند تخدير الذات (بايرون، ليناو): غير أن سكر هولدرلن نقي، ومن أجل ذلك لايعدّ ذهابه سقوطاً بل فيضاً بطولياً به إلى اللانهاية. وتذوب لغة هولدرلن في الإيقاع، ويذوب فكره في رؤيا كبيرة: إذ يذوب عنصره الأصلي الذي هو أكثر العناصر التصاقاً به. بل إن هبوطه موسيقا، وانحلاله نشيد: ومثل أويفوريون، رمز الشعر في "فاوست"، والابن المأساوي للفكرين الألماني والإغريقي، لايسقط منه في ظلمة العدم إلا العنصر القابل للفساد، الجانب الجسدي من كيانه. أما القيثارة فتسبح في النسيم مشرئبةً إلى الأعالي وترقى إلى النجوم.

سكاردانيللي

غير أنه نأى الآن، ما عاد ههنا. لقد تاه
الآن، لأن العباقرة أولو طيبة عظيمة:
فالحديث السماوي حديثه الآن.

لقد لبث هولدرلن الأرضي طوال أربعين عاماً تحمله وتمضي به سحابة الجنون؛ أما ما يبقى منه على الأرض في أثناء ذلك فهو ظل سكاردانيللي الشيخ البائس: ذلك لأن يده الحائرة لاتكتب إلا هذا الاسم في أسفل صفحات الأشعار المبعثرة. لقد نسي نفسه ونسيه العالم.

وفي بيت غريب عند النجار الطيب يسكن سكاردانيللي هذا حتى يوغل في القرن الجديد. ويمر الزمان من دون أن يشعر به أحد على الرأس الذي كلله الغسق، وأخيراً يشحب، من لمسة الزمان الشاحبة، الشعر الذي كان فيما مضى أشقر متموجاً. وفي الخارج يتشكل العالم في سقوط وتحول: فنابليون يقتحم ألمانيا ثم يطرد من جديد، ويطاردونه من روسيا إلى جزيرة إلبا وجزيرة القديسة هيلانة، وهناك يعيش مثل بروميثيوس أسير عشرة أعوام أخرى، ويموت ويتحول إلى أسطورة - والوحيد في توبنجن لايعرف ذلك، وهو الذي كان يتغنى فيما مضى بـ "شاعر أركول.

وشيللر، سيد شبابه، يسلمه الحفارون ليلاً إلى ظلمة القبر، وتظل عظامه تتعفن أعواماً بعد أعوام، ثم ينفجر القبر، ويمسك جوته بجمجمة صديقه الحبيب بيديه وهو غارق في التفكير، ولكن "الأسير السماويّ" ما عاد يفهم كلمة "الموت". ثم يرحل ذلك الرجل (جوته) نفسه، ويذهب حكيم فايمار الذي سلخ من العمر ثلاثة وثمانين حولاً إلى الموت بعد بيتهوفن وكلايست ونوفاليس وشوبرت؛ بل إن فايبلنجر نفسه، وهو الذي كان كثيراً ما يتردّد على سكاردانيللي في حجرته الضيقة طالباً، يوضع في التابوت، بينما يمضي سكاردانيللي ذاك في حياته التي "تشبه حياة الحيات". وينشأ جيل جديد. ويجول ابنا هولدرلن، هيبريون وإمبدوقل، في البلاد الألمانية، وقد ظفرا أخيراً بالحب والاعتراف - ولكن ما من صوت أو شعور حدسي يتصل بهذا كله يتسرب إلى القبر الفكري لذلك المقيم في توبنجن. فهو غائب غياباً كاملاً عن كل عصر، إنه يعيش بكل كيانه في الخلود، سكرانَ في الإيقاع.

وفي بعض الأحيان يأتي رجل غريب، فضوليّ، ليرى ذلك المنسي المطبوع بطابع الأسطورة. ويلتصق ببرج المدينة في توبنجن بيت صغير ضئيل، وفي أعلى مقدمة البناء تقع حجرة سكاردانيللي الضيقة ذات النافذة المسوّرة التي تفسح مجال النظر حراً أمام المنظر الطبيعي. ويقود أهل النجار الطيبون الزائر فيصعدون به إلى باب صغير: ومن وراء الباب يُسمع كلام، ولكن ما من أحد في الداخل سوى المريض الذي يدمدم في غير انقطاع بلغة رفيعة. ويجري ذلك الخليط المبعثر من الكلمات من فمه كتلاوة التراتيل بلا صورة ولا معنى. وفي بعض الأحيان يجلس ذلك المختلط العقل إلى البيان ويعزف عليه ساعات؛ ولكنه ما عاد يجد

تسلسلاً متتابعاً، فليس ثمة مجموعة خصبة من الألحان وإنما هو ترنّم ميت، تكرار دؤوب متعصب لِلَّحْنِ البائس القصير نفسه (وتضرب أظافر الأصابع النامية في وحشية على أصابع البيان المتنافرة. ولكن لحناً صارخاً، وإيقاعاً يسكن إليه طريد الفكر يظلان ماثلين دائماً. وكما تجري ريح الإيقاع في القيثارة خلال القصبة المصقولة المثقبة، مازال إيقاع العنصر الخالد يجري خلال المخ الذي أتت عليه النار وفَحَّمته.

وأخيراً يقرع المنصت الباب وقد تولاه شيء من الخوف ويجيبه صوت خافت مجفل مذعور ذعراً حقيقياً، يقول "ادخل"، وإذ قامة ضامرة، ورجل يتحدث بأسلوب ديوانيّ يذكر بأسلوب أرنست تيودور أمادويس هوفمان[1] يقف داخل الحجرة الصغيرة وقد انحنت قامته الرقيقة قليلاً بفعل الشيخوخة على الرغم من أن الشعر ينسدل أبيض رقيقاً على الجبهة ذات الامتداد الجميل. خمسون عاماً من الألم والوحدة لم تستطع أن تفسد نبل الفتى الغابر كل الإفساد، ومازال خط الوجه يفصل بين الصورة الظلية (Silhouette) وبين الصدغين المقبّبَيْن في رقة إلى الفم الحاد والذقن المكوَّر، فصلاً نقياً وقد ازداد هذا الخط حدة إذ أرهفه الزمن. وفي بعض الأحيان تنتفض الأعصاب دفعة واحدة وعلى نحو مفاجئ عبر الوجه المعذب: عندئذ تسري الضربة الكهربائية خلال جسده كله حتى تبلغ أنامله العظمية. ولكن العين التي كانت فيما سلف بالغة التوقد تظل خلال ذلك ساكنة سكوناً يثير الفزع: ويستقر البؤبؤ ساكناً لايَطْرِف في وضع مخيف وكأنه بؤبؤ أعمى، فاقداً حدته تحت الأجفان. ومع ذلك

---

(١) إرنست تيودور أمادويس هوفمان (١٧٧٦ ـ ١٨٢٢) أديب وموسيقي ورسام ينتمي إلى المدرسة الرومانسية الألمانية . "المترجم"

ففي مكان ما من هذا الظل الذي يسعى تائهاً كالأشباح مازالت المعرفة والحياة تتقدان وتشتعلان: وينحني سكاردانيللي المسكين انحناءة الخدم في مبالغة مع عدد لايحصى من مراسم التبجيل والتوقير وكأنه أمام زائر لايمكن تقدير رفعة شأنه، ويندفع سيل من عبارات التوقير بغمغمة تخرج من الشفاه النشيطة "صاحب السمو! صاحب القداسة! صاحب الغبطة! صاحب الجلالة!" ويصاحب الضيف بتأدب محرج إلى الكرسي المُنَحَّى في خشوع. ولايكاد يدور حديث حقيقي، ذلك لأن الرجل العصبي المضطرب لايقدر على أن يمسك بزمام فكرة ويطورها تطويراً منطقياً؛ وكلما أجهد نفسه إجهاداً أكثر تشنجاً لينسق الأفكار ازداد تشابك كلماته إذ تتحول إلى تلفظ خافت بأصوات متلعثمة ما عادت تنتمي إلى اللغة الألمانية وإنما هي تراكيب صوتية خيالية فخمة. ما عاد يفهم كل سؤال من الأسئلة إلاّ بشق النفس. ومازال يلوح في المخ المظلم ظل من القداسة حينما يذكر المرء اسم شيللر أو ينادي باسم أي شخصية أخرى من شخصيات الماضي. أما إذا نطق امرؤ طائش باسم هولدرلن فإن سكاردانيللي يغضب ويخرج عن طوره. وشيئاً فشيئاً يغدو المريض في الحديث المطول مضطرباً عصبياً لأن جهد التفكير وعذاب التماسك كبيران بالقياس إلى فمه المرهق: وهكذا يغادره الزائر مصحوباً إلى الباب وقد هزت نفسه الانحناءات ومظاهر التبجيل.

ولكن من الغريب أن شرارة، هي شرارة الشعر، تظل متوقدة حتى اليوم الأخير في ذلك الذي غشيه الليل غشياناً تاماً، والذي ما عاد يجوز للمرء أن يتركه ليخرج إلى الخلاء (لأن الطليعة المثقفة في ألمانيا، تلك الطليعة المؤلفة من السادة الطلاب، تسخر من ذلك البائس وتدفعه

بالنكتة الجارحة إلى انفجار عارم)، هذه الشرارة تظل متوقدة في ذلك الرماد المحترق المتخلّف عن فكر منهار. فالشعر وحده يستمر في الحياة بعد انهيار الفكر، وفي ذلك من الرمز ما فيه. ويكتب طوال ساعات ما يملأ صفحات كاملة بالأشعار وبنثر خيالي - ويروي موريكه الذي يلغي هذه الصفحات في غير مبالاة أن هذه المخطوطات قد "نسبت إليه وملئت بها سلال الغسيل" - وعندما يرجو منه زائر إعطاءه ورقة للذكرى يجلس من دون تردد ويكتب بيد ثابتة (ولم يتطرق الفساد إلى خطه أيضاً) أشعاراً حسب الطلب تماماً، عن فصول السنة أو بلاد الإغريق، أو عن "شيء فكري" نحو قوله هذا:

وكان النهار يلفّ الناس بضوئه

ومع الضوء الذي ينبثق عن الأغاني

ويوحد الظواهر البارقة

معرفة ينجح فيها الفكر نجاحاً عميقاً

ثم يكتب تحتها تاريخاً مبهماً (ففي عالم الواقع يغادره العقل على الفور) وعبارة "المخلص سكاردانيللي".

وقصائد الجنون الخامد هذه، تلك الأشعار التي كتبها في غسق فكره، في الظلمة الأرجوانية، تختلف عن القصائد الغنائية المضطرمة التي سماها "أناشيد الليل": ففي هذه القصائد تجري عملية تكوين خفي يرتدّ بالشاعر إلى البدايات. فليس ثمة قصيدة من هذه القصائد تتمتع بحرية الإيقاع كتلك الأناشيد التي كتبت في عتبة الظلام، فهي جميعاً قصيرة النفس على النقيض من تلك الأنهار العريضة الصاخبة. ويبدو الأمر وكأن ذلك المرهق والمضطرب في عقله كان يخشى في القصيدة

الغنائيـة الحـرة أن يسـقط في شـلال الإيقـاع الممزّق؛ وهكذا يسـتند إلى القافـية وكأنه يتوكأ على عكاز. وليس في هذه القصائد قصيدة معقولة من حـيث الوضـوح وليس فـيهـا قـصيـدة خاليـة من المعنى تماماً؛ فـهـذه القـصـائد مـا عـادت صـورة، وإنما هي صـورة رنين فـحسب، شيء مـا من معنى غـامض غيـر محدد ما عـاد قـادراً على أن يمسك به منطقيـاً فـرواه بأسلوبٍ غنائي. ولكن قـصائد سكاردانيللي هذه الجنونية مازالت قصائد على أي حـال، على حين تجري تلك القـصائد التي يكتبهـا مرضى العقول الآخرون، مثل قصائد ليناو في ملجأ فـيننتال مترنحة فـارغة كل الفراغ وراء مـجـرد القـافـيـة ذات الجرس. ("السـوابيّـون، يهـرولون، يهـرولون، يهرولون"). ومازالت تنعقد تشـابيه غـائمة وغـير شفافة، ومازالت الحالة الروحـيـة تتـحقق على نـحـو يهـزّ النفس في صـرخـة كـمـا نجـد فـي تلك الرباعيّة التي لا نظير لها:

لقد استمتعتُ بلذيذ هذا العالم
ومباهجُ الشباب، ما أشدَّ ما نأت عني!
ونأى عني نيسان وأيار وحزيران
فما عدتُ شيئاً، ما عدتُ أحب الحياة

وليست هذه أشعـار مجنون بمقدار مـا هي أشعـار شاعـر طفل، شاعـر كبير تحوّل بصورة كاملة إلى طفل من الناحية الفكرية؛ ففي هذه الأشعار سذاجة النظرية الطفولية وبراءتها وعفويتها، غير أنها لاتنطوي قط على شيء مـفـاجئ هائل، أو فلتـة جنونيـة: وكـمـا يحدث فـي الأقـصـوصـة الأسطورية تتوالى الصور واحدة فواحدة، وتتسم قـافيـة البيت ذي اللغة الرفيـعـة ببسـاطة البـحـر العـروضي المسـمى (كلابهورن). وهل يستطيع

طفل، غلام في السابعة، أن يرى منظراً طبيعياً رؤية أنقى وأبسط من رؤية سكاردانيللي حين يقول:

أوآه، إني لاأستطيع أن أمر مرور الكرام
أمام هذه الصورة الرقيقة
وكأنها إهاب حلزون
لأن السكينة في الأيام الهادئة
تبدو لي رائعة بصورة فائقة
وليس عليك أن تسألني عن ذلك
حين ينبغي لي أن أجيبك

ومن دون إمعان في التفكير تسبح الصور موسيقية في الهواء وترتفع وتمر على نحو عابر، ولا تدفعها إلا رياح الشعور التي تهب بطريق المصادفة؛ أي أنها عفوية مرتجلة بصورة مطلقة. إنها عبث سعيد لايعرف من عالم الواقع شيئاً سوى الألوان والأصداء، وما هو ضعيف التماسك من الصور، كساعة تحطمت عقاربها ومازال جهازها في الداخل يواصل دقاته بلا معنى. وهكذا يمضي سكاردانيللي - هولدرلن في فراغ عالم خامد: فالتنفس عنده قرض للشعر. ويستمر الإيقاع عنده في الحياة بعد موت العقل، والشعر بعد الحياة: وهكذا تتحقق مع ذلك، في تمزق مأساوي رهيب، أعمق أمنية من أماني حياته وهي أن يتحول كله إلى شعر وأن يتلاشى ويذوب بكل وجوده فيما هو شِعْريّ من دون أن تبقى منه بقية. ويموت الإنسان فيه قبل الشاعر، والعقل قبل اللحن؛ ويصوغه الموت والحياة معاً في صورة مصير، الأمر الذي كان فيما مضى أمنيته التنبُّئية بحكم كونه النهاية الحقة للشاعر الحقيقي وهو، "أن نحتمل لهيب الشعلة التي لانقدر على كبح جماحها بينما تلتهمنا ألسنة النيران".

دوستويفسكي

إن ما يجعلك عظيماً هو ألاّ تستطيع أن تنتهي

(جوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)

تواؤم

إنه لمن الأمور الصعبة المنطوية على المسؤولية أن يتحدث المرء عن فيدور ميخايلوفتش دوستويفسكي وأهميته بالنسبة إلى عالمنا الداخلي حديثاً له قيمته، لأن إتساع مدى هذا الوحيد وجبروته يقتضيان مقياساً جديداً.

ذلك لأنه يخيل للمرء للوهلة الأولى أنه يجد عملاً مغلقاً على نفسه، وأنه يجد أديباً، ثم يكتشف شيئاً لا حدود له، كوناً له كواكبه الدوارة الخاصة به وموسيقاه الأخرى التي تتردد في أجوائه. ويصاب العقل باليأس من استقصاء هذا العالم في يوم من الأيام من دون أن تبقى منه بقية: فسحره بالغ الغرابة لدى المعرفة الأولى، وفكرته مفرطة في البعد إذ تغشاها السحائب في اللانهائي، ورسالته مغرقة في الغرابة، إلى درجة لاتستطيع معها النفس أن تنظر نظرة مباشرة في هذه السماء الجديدة كما تنظر إلى سماء وطنها. فدوستويفسكي لايكون شيئاً إذا لم يعانِه المرء من الداخل. وهناك فحسب، في الجانب الأدنى، في الجانب الخالد الذي لايمكن تغييره من وجودنا، من الجذور، نستطيع

أن نأمل الإمساك بزمام دوستويفسكي؛ فما أشد ماتبدو هذه الأرض الروسية غريبة أمام النظرة الظاهرية، وما أقل ما يمت عالمها بصلة إلى عالمنا! فما من شيء لطيف وادع يحيط بالبصر هناك في سلام ومحبة، وقلما تدعو المرءَ ساعةٌ لطيفة إلى الراحة. فثمة غسق صوفي للشعور، أخضبته البروق، يتردد بوضوح صقيعيّ للفكر يغلب عليه التجمّد، وبدلاً من الشمس الدافئة ينبثق من السماء لهيب ضوء شمالي ينزف على نحو خفيّ. ومع دوستويفسكي يدخل المرء أرضاً تنتمي إلى العالم الأصيل، إنه يدخل عالماً صوفيّاً، بالغَ القدم ومتسماً بالعذريّة في الوقت نفسه، وتتملك المرء رعدة حلوة من الخوف كما يحدث له عند كل اقتراب من العناصر الخالدة. فسرعان ما يتوق الإعجاب إلى أن يظل مقيماً على الإيمان، ولكن حدساً ينذر القلب الكسير بأن هذا لايجوز أن يكون وطنه إلى الأبد، وأنه لابد له من العودة من جديد إلى عالمنا الذي هو أكثر دفئاً ومودة، ولكنه أشد ضيقاً، ويحس المرء وقد تولاه الخجل أن هذه الأرض الصلدة مفرطة في الاتساع بالقياس إلى النظرة اليومية، وأن هذا الهواء الذي يكون بارداً كالجليد تارة، وناريا تارة أخرى، مفرط في القوة والثقل بالقياس إلى النَفَس المرتعش. ولقد كانت الروح خليقة أن تهرب من جلال مثل هذا الخوف لو لم يكن فوق هذه الأرض المأساويّة القاسية التي لاترحم، والترابيّة إلى حد مفزع سماء لا نهاية لها من الطيبة مضروبة عليها في صفاء النجوم. إنها سماء عالمنا أيضاً، ولكن قبة هذه السماء ترتفع في المدى اللانهائيّ في مثل هذا الصقيع الفكري الحاد أكثر مما يرتفع في مناطقنا الرخيّة. والنظرة الوديّة وحدها، من هذه الأرض إلى سمائها، هي التي تحسّ بالعزاء اللانهائي عن هذا الحزن

الأرضي الذي لا نهاية له، وتستشعر العظمة في الخوف، والله في الظلام.

ومثل هذه النظرة إلى المعنى الأخير لعمل دوستويفسكي هي وحدها التي تقدر على أن تحوّل شعورنا بالخشوع أمام ذلك العمل إلى حب عارم، والنظرة المتناهية في العمق إلى السمة الخاصة لهذا الإنسان الروسيّ هي وحدها التي تقدر على أن تَجْلوَ لنا جانب الأخوة العميقة والإنسانية الشاملة عنده. ولكن ما أبعد هذا الهبوط إلى أعمق قلب ذلك العملاق وما أكثر ما يحفل به الطريق من متاهات؛ ولمّا كان هذا العمل الفريد جباراً في اتساعه، رهيباً ببعده، فإنه يغدو بالدرجة نفسها أكثر انطواءً على الأسرار عندما نحاول الانتقال من اتساعه اللانهائي إلى عمقه اللانهائي. ذلك لأنه مترع بالأسرار في كل مكان. وفي كل شخصية من شخصياته يؤدي شرخٌ ما إلى المهاوي الشيطانية للنزعة الأرضية. ووراء كل جدار من صرحه، ووراء محيًا كل إنسان من عالمه يكمن الليل الأبدي ويتألّق الضوء الخالد: ذلك لأن دوستويفسكي يرتبط عن طريق هدف حياته وتكوّن مصيره برابطة الأخوة مع كل أسرار الوجود بأسرها. ويقوم عالمه بين الموت والجنون، بين الحلم والواقع الواضح المتوقّد. وفي كل مكان تصل مشكلته الشخصية إلى حدود مشكلة من مشكلات البشرية التي لاتُحَلّ. وكل صفحة من الصفحات المضاءة تعكس اللانهاية. وفي كل مكان يشع كيانه معنى خالداً: إنساناً، وأديباً، وروسيّاً، وسياسياً، ونبياً. وما من طريق يؤدي إلى نهايته، وما من سؤال يفضي إلى أعمق أغوار قلبه. والحماسة وحدها هي التي تستطيع الاقتراب منه، وهي أيضاً لاتستطيع ذلك إلاّ في خضوع ومذلة

إذ يُخجلها أن تكون أقلّ من خشوعه المحبّ أمام سر الإنسان.

اما دوستويفسكي نفسه فلم يحرك قط ساكناً ليساعدنا على إدراكه. فقد أعلن بناة الصروح الشامخة الآخرون في عصرنا إرادتهم، فوضع فاغنر إلى جانب عمله الفني التفسير المنهجي، والدفاع المذهبي، وفتح تولستوي مغاليق كل أبواب حياته اليومية ليفسح المجال لكل فضول، وليقدم الحساب إزاء كل سؤال. غير أن دوستويفسكي لم يعرب عن قصده قط بصورة أخرى غير صورة العمل الفني المكتمل، أما الخطط فقد أحرقها في لهيب الإبداع، وكان يميل إلى الصمت ويتسم بالخجل والتحفظ طوال حياة بأسرها. بل إن الجانب الظاهري، الجسدي من حياته لانكاد نجد له شواهد مقنعة. أما الأصدقاء فلم يكن له أحد منهم إلا حين كان فتى، وأما دوستويفسكي الرجل فقد كان وحيداً، وقد كان يبدو له أن مما ينتقص من حبه للبشرية بأسرها أن يهب نفسه لفرد من الأفراد. على أن رسائله أيضاً لم تكن تشي إلاّ ببؤس الحياة، وعذاب الجسد المعذب. فكل هذه الرسائل ذات أفواه موصدة بمقدار ما تمثل شكوى ومحنة. وإن كثيراً من السنوات، بل إن طفولته كلها لتحيط بها ظلال العتمة، ولقد تحول منذ اليوم، وهو الذي رأى بعض الناس في عصرنا بصره يتقد، إلى شيء شديد البعد من الوجهة الإنسانية، كما أصبح شيئاً غير حسيّ، لقد تحول إلى أسطورة، إلى بطل وإلى قديس. وكل ضوء ثنائي من الحقيقة والحدس يغشى الصور الحية لهومير ودانتي وشكسبير يجرد لنا أيضاً محياه من الطابع الأرضي. ولايتشكل مصيره عن طريق الوثائق بل عن طريق الحب الواعي.

وإذاً فلابد للمرء أن يحاول تلمُّس طريقه في قلب هذه المتاهة وحيداً

بلا دليل، وأن يحلّ خيط أريادنا[١]، خيط الروح، من شبكة الخيوط المعقدة لعواطف حياته الخاصة. ذلك لأننا كلما ازدَدْنا توغلاً في أعماقه ازداد شعورنا بعمق أنفسنا. ولانكون قريبين إليه إلاّ عندما نصل إلى جوهرنا الحقيقي، جوهر الإنسانية الشاملة. فمن كان يعرف كثيراً عن نفسه ذاتها فهو يعرف الكثير أيضاً عن دوستويفسكي الذي كان المقياس الأخير لكل إنسانية، على نحو لم يكن لغيره. وهذه الجولة في أعماله تقود السائر عبر كل مطاهر[٢] العاطفة، وعبر جحيم الرذائل وترقى به كل درجات العذاب الأرضي، عذاب الإنسان وعذاب البشرية، عذاب الفنان والعذاب الأخير، عذاب الله، وهو أقسى ألوان العذاب. وإن الطريق لمظلم، ولابد للمرء أن يستعر لهيب عاطفته وإرادة الحقيقة عنده من الداخل لئلاّ يتيه: فعلينا أولاً أن نجوس خلال أعماقنا الخاصة قبل أن نجرؤ على دخول أعماقه، وليس له من شهود إلاّ ثالوث الفنان الصوفي المتمثل في الجسد والفكر: في مُحيّاه، وفي مصيره، وفي عمله.

---

(١) أريادنا ابنة مينوس هي التي ساعدت تيسويس بخيطها على الخروج من المتاهة التي قتل فيها المينوتاوروس في الأسطورة اليونانية .

(١) جمع مَطْهر .(Prugatoric)

المُحَيّا

ويبدو مُحيّاه بادئ ذي بدء مُحيّا فلاح. فثمة ألوان طينية، وتنبسط الوجنتان الغائرتان فيما يشبه القذارة وقد خددتهما آلام كثير من السنين وتتوتر البشرة المتخددة مظلمة محروقة بكثير من الاندفاعات وقد امتص منها الدمَ واللونَ شبحُ العلةِ المزمنة التي لبثت عشرين حَوْلاً، وعن اليمين والشمال تبرز لَبِنَتان قويتان، هما عظما الوجنتين السلافيتان، وعلى الوجه المتسم بالمرارة والذقن المحنيّ تترعرع لحية مشعثة كالدغل: تربة وصخر وغابة، أرض تتألف على نحو مأساوي من العناصر الأولى، تلك هي أعماق وجه دوستوييفسكي. فكل شيء مظلم وترابيّ ولا جمال فيه في هذا المحيا الفلاحي الذي يكاد يكون محيا متسوّل، ويسود الظلام ذلك المحيا الذي لا تعاريج فيه ولا ألوان، قطعة من العتبات الروسية منثورة على الحجر. بل إن العينين نفسيهما، العينين الغائرتين بصورة عميقة، لاتقدران على أن تنير من هُوّتَيْهما هذا الطين الرخو. ذلك لأن لهيبهما المستقيم لاينطلق إلى الخارج صافياً باهراً، بل تشتعل نظراتهما الحادة وكأنها تنكفئ إلى الداخل سارية في الدم وملتهمة إياه. وعندما تنطبقان يسقط الموت فجأة على هذا الوجه، ويهبط التوتر العصبي العالي الذي يمسك في الحالات الأخرى بملامح الوجه الرخية إلى حالة الخدر أو التبلد الحسي الخالي من الحياة.

وهذا المحيا يثير في النفس، شأن عمله الفني، الخوف من احتدام المشاعر أول الأمر، ثم ينضم الإعجاب إليه في تردد ووجل، ثم في حماسة طاغية وافتتان مطرد الزيادة. ذلك لأن الانحدار الأرضي وحده، ذلك الجسديَ من محياه يرسل ضوءه الواهن في هذا الحزن الطبيعي السامي سمواً مظلماً. ولكن استدارة الجبين المشرئبة المتسامية تنهض مرتفعة فوق الوجه الفلأحي الضيق كقبة محدبة ذات بريق أبيض: فمن الظل والظلام ينهض الصرح الفكري أبيضَ نقياً براقاً: مرمرٌ قاسٍ على طين اللحم اللين وعلى دغل الشعر الكث وكل ضوء في هذا المحيا يندفع إلى الأعلى. وإذا ما نظر المرء إلى صورته فإنه لايشعر إلا بذلك الجبين دائماً، الجبين العريض، القوي، الملكي، ذلك الجبين الذي يزداد إشراقه على نحو مطرد، ويبدو أنه يتسع كلما ذاب المحيا الذي بدت عليه الشيخوخة في المرض وأضناه الأسى، وينتصب عالياً كسماء لايتزعزع فوق خَورَ الجسد المتداعي، إنه مجد الفكر فوق الحزن الأرضي. وما من صورة يشرق عليها هذا البيت المقدس للفكر المنتصر إشراقاً أحْفَلَ بالمجد من إشراق ساعات الحياة الأخيرة، إذ ينسدل الجفنان واهنَيْن على العينين الكسيرتين، وتمسك اليدان الخاليتان من اللون بالصليب، إنهما شاحبتان ولكنهما متينتان، (وهو ذلك الصليب الخشبي الصغير الضئيل الذي أهدته فيما مضى فلاحة إلى دوستويفسكي السجين). وهنا يشع الجبين على المُحيّا المجرد من الروح كما ترسل الشمس أشعتها في الصباح على الأرض التي يغشاها الليل، وتعلن ببريقها الرسالة نفسها التي تحملها أعماله كلها: وهي أن الفكر والإيمان قد أنقذاه من الحياة الضحلة والوضيعة والجسدية. وفي أعمق أعماق دوستويفسكي تتجلى دائماً ذروة عظمة: ولاينطق محياه قطُّ أقوى مما ينطق من عالم الموت.

مأساة حياته

الخوف هو الانطباع الأول الذي يتولى المرء دائماً تجاه دوستوييفسكي، والانطباع الثاني فحسب هو انطباع العظمة. على أن مصيره أيضاً يبدو أول الأمر لدى النظرة العابرة قاسياً فظاً بمقدار مايبدو محياه فلاحياً وعادياً. ويحس المرء بذلك أول الأمر، تعذيباً لا معنى له، ذلك لأن هذه السنوات الستين تعذب الجسد المتداعي بكل أدوات التعذيب. فمحك المحنة يجلو الحلاوة عن شبابه وعن شيخوخته، ومنشار الألم الجسدي يصلّ في عظامه، ومسمار الحرمان الحلزوني يتغلغل فيه بقسوة حتى يبلغ عصب الحياة، وترتعد أسلاك الأعصاب المشتعلة وتنتفض في غير انقطاع خلال أعضائه، وتثير شوكة المتعة الدقيقة هواه الجامح على نحو لا سبيل إلى إشباعه، ولم يُدَّخَرْ عذابٌ ولم يُنْسَ تعذيب، ويبدو هذا المصير أول الأمر قسوة لا معنى لها، وعداءً أعماه الغضب، غير أن المرء يدرك حين يعيد النظر أن هذا المصير قد صيغ قاسياً كالمطرقة لأنه كان يُراد أن يُنْحَتَ منه شيء خالد وأنه كان هائلاً ليكون ملائماً لرجل هائل. ذلك لأنه ما من شيء يمكن أن يعطي ذلك الذي لاتحيط به المقاييس ما يستحق على نحو هادئ مريح. ولا يشبه طريق حياته في أي نقطة من نقاطه الطريقَ العريضَ الممهّد تمهيداً جيداً

والذي سار عليه كل الأدباء الآخرين في القرن التاسع عشر. ويحس المرء هنا دائماً بإله للقدر غاضب يجد متعة في أن يختبر نفسه اختباراً قوياً قاسياً مع أقوى الناس. فمصير دوستويفسكي مصير مطبوع بطابع العهد القديم من الكتاب المقدس، إنه مصير بطوليّ وليس فيه شيء من العصر الحديث والحياة المدنية العادية. وهو يضطر أبداً إلى الصراع مع الملاك شأن يعقوب، وإلى أن يتذمر أبداً من الله وإلى أن يخضع له أبداً مثل أيوب. ولايدعه الدهر يشعر بالأمان أبداً، ولايدعه خاملاً أبداً، فعليه دائماً أن يشعر بالإله الذي يعاقبه لأنه يحبه. ولايجوز له أن يستقر ويستريح لحظة واحدة في السعادة، ليمضي طريقه في اللانهائيّ. وفي بعض الأحيان يبدو شيطان مصيره وكأنه أمسك عن الغضب وأباح له أن يسلك طريق الحياة العاديٌ شأن الآخرين جميعاً. ولكن اليد الجبارة تمتد مرة بعد أخرى وترده إلى الأجمة، وتقذف به في خضم الأشواك المشتعلة. وإذا ما قذفت به إلى الأعالي فهي لاتفعل ذلك إلا لترمي به في هُوىً أكثر عمقاً ولتعلمه وهو في البعد الأقصى للوجد واليأس؛ أنها ترفعه إلى ذرا الأمل حيث يذوب الآخرون في المتعة وقد أخذهم الوهن، وترمي به في مهاوي المعاناة حيث يتلاشى الآخرون جميعاً في الألم: وهي تفعل ما تفعل بأيوب إذ تحطمه دائماً في أكثر اللحظات أماناً، فتنتزع منه الزوج والولد، وتثقل كاهله بالمرض، وتشهّر به في ازدراء لئلاً يكفّ عن الصراع مع الرب وليظفر به الرب أكثر من ذي قبل بتذمره المستمر وأمله الذي لاينقطع. ويبدو الأمر كما لو أن هذا العصر، عصر الخاملين العاديّين، قد ادّخر لنفسه هذا الرجل بالذات ليبين المقاييس الهائلة للمتعة والألم التي يمكن أن تكون ممكنة بالقياس إلى عصرنا

أيضاً. ويبدو أن دوستويفسكي نفسه يحس إحساساً غامضاً بالإرادة الهائلة القائمة فوقه. ذلك لأنه لايقاوم مصيره قط ولايرفع قبضته أبداً. فالجسد، الجريح، ينتصب في قوة نحو الأعلى انتصاب المتشنِّج وهو يرتعش، وتنبثق من رسائله في بعض الأحيان صرخة حارة وكأنها اندفاع دموي، ولكن الروح والإيمان يكبتان الثورة، ويحس الإنسان ذو المعرفة الصوفية في دوستويفسكي بقدسية هذه اليد وبالمعنى المثمر - المأساوي لمصيره. وينشأ من ألمه حب لمعاناة الألم، وهو يغرق عصره وعالمه بلهيب عذابه القائم على المعرفة.

وتحلق به الحياة عالياً ثلاث مرات، تهبط به من حالقٍ ثلاث مرات، وتغذوه منذ وقت مبكر بطعام المجد الحلو: فكتابه الأول يمنحه اسماً لامعاً؛ ولكن سرعان ما يمسك به المخلب القاسي ويزج به من جديد في عالم ليس له اسم فيه: في السجن، في عقوبة السجن والنفي، إلى سيبريا. ويبرز مرة أخرى إلى الملأ، إلا أنه غدا أكثر قوة وشجاعة: فمذكراته من بيت الموتى تسكر روسيا، والقيصر نفسه يبلل الكتاب بدموعه، وتلتهب الشبيبة الروسية حماسة له، ويؤسس مجلة، ويدوي صوته في آذان الشعب كله، وتنشأ الروايات الأولى، وعندئذ تنهار حياته المادية في تغيّر مفاجئ في الجو، فالديون والهموم تخرجه بسوطها من البلاد، والمرض ينخر في جسده. ويتيه في أوروبا بأسرها كالبدوي، وقد نسيته أمته، ولكنه يبرز للمرة الثالثة، بعد سنوات العمل والحرمان، من المياه الرمادية للمحنة الرهيبة: فخطبته في ذكرى بوشكين تشهد بأنه الشاعر الأول، ونبي بلاده. لقد غدا مجده الآن مجداً لايخمد أواره. ولكن اليد الحديدية تضربه في هذا الوقت بالذات، وتُزْبِدُ الحماسة

العارمة لكل شعبه عاجزة فوق نعش. وما عاد القدر في حاجة إليه، فقد بلغت الإرادة الحكيمة القاسية كل شيء، وظفرت من وجوده بأرفع ثمار الفكر: فهي الآن ترمي بقشرة الجسد الفارغة في غير مبالاة.

وبفعل هذه القسوة الحافلة بالمغزى تتحول حياة دوستويفسكي إلى عمل فني، وسيرته إلى مأساة. وفي رمزية رائعة يتخذ عمله الفني الصورة النموذجية لمصيره الخاص. بل إن بداية حياته لهي رمز: ففي ملجأ للفقراء يولد فيدور ميخائيليوفيتش دوستويفسكي. وفي الساعة الأولى حُدِّدَ له موضع وجوده في مكان من الجانب الآخر من الحياة، في الجانب المحتقر منها والقريب من حضيضها، ولكن هذا المكان يقع في وسط المصير البشري مجاوراً للآلام والأتراح والموت. ولم يفلت قطّ من هذا النطاق حتى آخر أيامه (إذ مات في حي من أحياء العمال في مسكن يقع في ركن بالطابق الرابع). ويظل طوال سنيّ حياته الست والخمسين الثقيلة ببؤسه وفقره ومرضه وحرمانه في ملجأ من ملاجئ الحياة. وينحدر أبوه، وهو طبيب عسكري، شأن والد شيللر، من أصل نبيل، وتنحدر أمه من دم فلاحيّ: ويتدفق كل هذين الينبوعين من الينابيع الشعبية الروسية في وجوده معاً على نحو فائق الإخصاب، وتحوِّل التربية القائمة على العقيدة الصارمة منذ وقت مبكر حساسيته إلى الوجد. وهناك في ملجأ الفقراء بموسكو، في كوخ ضيق كان يتقاسمه مع أخيه، أنفق السنين الأولى من حياته، السنين الأولى؛ فلا يجرؤ المرء على أن يقول: طفولته، ذلك لأن هذا المفهوم مات وتلاشى من حياته في مكان ما. ولم يتحدث قطّ عن الطفولة، ولقد كان صمت دوستويفسكي دائماً خجلاً أو خوفاً ينطوي على الكبرياء من رثاء

الغرباء. وثمة بقعة كدرة فارغة في سيرة حياته حيث تبرز عند الشعراء الآخرين صور ملونة باسمة، ذكريات لطيفة وأسف حلو. ومع ذلك فإن المرء يظن أنه يعرفه إذا ما أمعن النظر في العيون المتوقدة لشخصيات الأطفال التي أبدعها. ولابد أنه كان مثل كوليا، ذا نضج مبكر، مفعماً بالخيال إلى حد الهلوسة، ومترعاً بذلك اللهيب المتراقص المضطرب، وهو شوقه إلى أن يصبح شيئاً عظيماً، وملآن بتلك الحماسة الجبارة والطفولية التي تدفعه إلى أن يشبَّ على نفسه ويتجاوزها وإلى أن "يعاني من أجل البشرية قاطبة". ولابد أنه كان مثل الصغير نيتوشانيسفانوفا مترع النفس حباً للبشرية وخوفاً هستيرياً في الوقت نفسه من خيانتها، وأنه كان مثل اليوتشكا، ذلك الغلام ابن النقيب السكير يملأ نفسه الخجل من معائب أسرته ومحن الحرمان، ولكنه كان مع ذلك مستعداً على الدوام للدفاع عن أهله في وجه العالم كله.

ثم لما برز دوستوييفسكي فتىً من هذا العالم المظلم كانت الطفولة قد امحت وولّت. لقد هرب إلى الملاذ الأبدي لكل الناقمين، إلى ملجأ المُهْمَلين، إلى عالم الكتب الحافل بالألوان وبالخطر. وكان قد قرأ في تلك الأيام مع أخيه قراءة كثيرة لا حدود لها، نهاراً بعد نهار وليلة أثر ليلة - وكان منذ تلك الأيام، وهو الذي لايشبع، يفرط في كل ميل حتى يصل به إلى حد الرذيلة -، وهذا العالم الخياليّ يزيده بعداً عن الواقع. ومع ما كان عليه من امتلاء بالحماسة المتناهية في القوة للبشرية، كان يهاب الناس وينطوي على نفسه إلى درجة مَرَضيّة، كان لهيباً وجليداً في الوقت نفسه، متعصباً لأخطر ألوان الوحدة. وتهيم عاطفته الجامحة على وجهها وتسلك في "سنوات القبو" هذه كل طرق التهتك المظلمة، ولكنه

وحيد دائماً، يحس بالاشمئزاز في كل متعة، ويتولاّه شعور بالذنب في كل سعادة، ويأخذه الحنق والغيظ دائماً. وبسبب محنة مالية، ومن أجل مجرد بضعة روبلات، يذهب إلى الجيش: وهناك أيضاً لايجد صديقاً. وتقبل بضع سنوات ثقيلة من سنوات الشباب، ويعيش، مثل أبطال كل كتبه، في زاوية من الزوايا، حياة كحياة إنسان الكهوف، حالماً، مفكراً، بكل الرذائل الخفية للفكر وللحواس. ولم يكن طموحه بعدُ يعرف طريقاً، فكان يصيخ السمع إلى صوت نفسه ويحضن قوته كما تحضن الدجاجة بيضها. ويحس بهذا القوة تتخمّر في الأعماق السفلية بنشوة وخوف، إنه يحبها ويخشاها، ولايجرؤ على أن يتحرك لئلا يفسد هذا التكوُّن الغامض. ويقيم بضع سنوات على هذه الحالة السوداء التي لا صورة لها والشبيهة بحالة الدمى، وهي حالة الوحدة والصمت، وينتابه وسواس المرض، وهو خوف صوفي من الموت، خوف من العالم حيناً، ومن نفسه حيناً آخر، رعدة ذات قوة هائلة إزاء الفوضى القائمة في جوانحه. وخلال الليالي يترجم رواية بلزاك أوجيني جرانديه ورواية دون كارلوس لشيللر، ليتدارك أحواله المالية المضطربة (وكان ماله يتبدد تبدداً نموذجياً بما فيه الكفاية، في الاتجاهين المتناقضين في الصدقات وفي ضروب التهتك). ومن دخان هذه الأيام العكر تتكاثف على نحو بطيء صور خاصة، وأخيراً ينضج من هذه الحالة الضبابيّة، الحالمة القائمة على الخوف والوجد مؤلفه الأدبي الأول، الرواية الصغيرة "أناس بؤساء".

لقد كتب هذه الدراسة الإنسانية البارعة عام ١٨٤٤ وهو في الرابعة والعشرين من عمره "بلهيب عاطفة جامحة" بل كتبها من خلال دموعه تقريباً". وكان الفقر وهو أعمق ما يذله، هو الذي أنتجها، كما باركتها

أسمى قوة عنده، وهي حب الألم والمشاركة اللانهائية في الألم. ويتأمل الأوراق المكتوبة مسيئاً بها الظن. فهو يستشعر فيها سؤالاً موجهاً إلى القدر، ويتبيّن فيها عملية البت والتقرير. ويستقر عزمه بشيء من الجهد على أن يعهد بالمخطوط إلى نيكراسوف الأديب لاختباره. ويمضي يومان من دون جواب. ويعمل إلى أن يظلم المصباح من أثر الدخان. وإذا حبل الجرس يشدّ بقوة وعنف في الساعة الرابعة صباحاً، ويهوي نيكراسوف بين ذراعي دوستويفسكي، الذي يفتح الباب مدهوشاً، ويعانقه ويقبله ويهتف باسمه. وكان قد قرأ المخطوط هو وصديق له معاً وأنصتا طوال الليل وهتفا مهللين وبكيا، وأخيراً ما عادا قادرين على أن يتمالكا نفسيهما: كان لابد لهما أن يعانقاه. إنها اللحظة الأولى في حياة دوسوييفسكي المتمثلة في هذا الجرس في الليل الذي يناديه إلى المجد. ويظل الأصدقاء إلى وضح النهار يتبادلون السعادة والوجد في كلمات حارة. ثم يهرع نيكراسوف إلى بييلنسكي نقّادة روسيا الجبار، وينادي وهو على الباب ملوحاً بالمخطوط في يده كالراية قائلاً: "لقد نشأ جوجول جديد"، ويغمغم بييلنسكي الذي يسيء الظن وقد غاظه كل تلك الحماسة قائلاً: "إن الجوجولات لتنمو عندكم كما تنمو الفطور، ولكن بييلنسكي يتغيّر عندما يزوره دوستوييفسكي في اليوم التالي، ويصيح بالإنسان الشاب المرتبك مفعماً بالانفعال قائلاً: "ترى هل تدرك أنت نفسك ما أبدعت هنا". ويسيطر الخوف على دوستوييفسكي، إنها رعدة حلوة أمام هذا المجد الجديد المفاجئ. وينزل على الدرج وكأنه في حلم، ويظل واقفاً وهو يترنّح عند ناحية الشارع. وأول مرة يشعر، ولايجرؤ مع ذلك على التصديق، بأن كل هذا الشيء المظلم والخطير الذي كان يضرم قلبه شيء

هائل وربما كان هو الشيء "العظيم" الذي كانت طفولته تحلم به حلماً مضطرباً، وهو الخلود والمعاناة من أجل العالم بأسره. ويتردد التعاظم والإقرار بالذنب، والكبرياء، والخضوع في صدره على نحو مضطرب، وهو لايدري أي صوت ينبغي له أن يصدق، ويترنح على الشارع سكرانَ، وفي دموعه تمتزج السعادة بالألم.

وبهذه الصورة المسرحية العنيفة (الميلودرامية) يتم اكتشاف دوستويفسكي أديباً. وهنا أيضاً تقتفي صورة حياته آثار أعماله على نحو خفيّ، فهنا وهناك أيضاً تتسم خطوط التحديد الفجة في الرسم بشيء من الرومانسية الغثة التي تتسم بها رواية تهز المشاعر. وفي حياة دوستويفسكي كثيراً ما تكون البداية بداية مسرحية عنيفة (ميلودرامية)، ولكنها تتحول دائماً إلى مأساة. إنها مركبة كلها على التوتر: ففي بضع ثوان تتكاثف الأحكام والقرارات الفاصلة من دون مرحلة انتقال، وبعشر ثوانٍ أو عشرين من ثواني الوجد أو الانهيار يتم تثبيت مصيره كله. وربما كان من الممكن أن يسمي المرء هذه الثواني اندفاعات من الصراع - ثانية من الوجد وانهيار عاجز .. وكل تحليق يدفع ثمنه انهياراً، وهذه الثانية من الرحمة يدفع ثمنها ساعات يائسة كثيرة من العمل المضني واليأس. أما المجد، هذا الخاتم البراق الذي يضغطه بيلنسكي في تلك الساعة على رأسه، فهو في الوقت نفسه الحلقة الأولى من قيد للقدم يجريه دوستويفسكي على العمل الثقيل المجلجل طوال حياته. ويظل كتابه الأول "الليالي المشرقة" الكتاب الأخير أيضاً الذي أبدعه وهو رجل حر من أجل بهجة الإبداع وحدها. فالكتابة تعني بالقياس إليه اعتباراً من الآن الكسب وتسديد الديون؛ ذلك لأن كل

مؤلف يشرع فيه منذ ذلك الوقت مرهون بسلفة حتى قبل كتابة السطر الأول، والطفل الذي لم يولد بعد مباع لعبودية المهنة. لقد زج به الآن إلى الأبد في سجن عبودية الأدب. وتظل صرخات السجين اليائسة تدوّي طالبة الحرية طوال حياة بأسرها ولكن الموت وحده هو الذي يحطم عنه أغلاله. ومازال دوستويفسكي المبتدئ غير قادر على أن يستشعر العذاب وهو في النشوة الأولى. وما يكاد يتم كتابة بضع قصص حتى يشرع في التخطيط لرواية جديدة.

وهنا يرفع القدر يده محذراً، فشيطانه اليقظ لايريد أن تغدو الحياة مفرطة في السهولة عنده، ولكي يتعرف على الحياة في كل أعماقها يرسل إليه اللهُ الذي يحبه، امتحانه.

ومرة أخرى، كما حدث بالأمس، يُدَوّي صوت الجرس في الليل، ويفتح دوستويفسكي متعجباً، ولكن الصوت في هذه المرة ليس صوت الحياة، وليس صديقاً يهتف له استحساناً، وليس رسالة من رسالات المجد، بل هو نداء الموت. فهؤلاء ضباط وقوزاقيّون يقتحمون حجرته، ويعتقل الرجل المستشار وتختم أوراقه بالشمع الأحمر، ويظل أربعة شهور يعاني من ألوان الحرمان في زنزانة بحصن القديس باول من دون أن يدرك الجريمة التي يُتهم بها: وكان كل ذنبه الاشتراك في مناقشات بعض الأصدقاء الغاضبين التي سميت على سبيل المبالغة باسم مؤامرة بيتراشيفسكي ولا ريب في أن اعتقاله كان سوء فهم. ومع ذلك ينزل الحكم فجأة كالبرق إلى أقسى العقوبات، إلى الموت بالبارود والرصاص.

ومرة أخرى يتدخل قدره في ثانية جديدة، هي أضيق ثواني وجوده وأغناها، ثانية لاتنتهي تلتقي فيها شفاه الموت والحياة في قبلة لاهبة.

ففي غسق الصبح يخرجونه من السجن مع تسعة من رفاقه ويسدل عليه كفن وتشد أوصاله بالحبال إلى الوتد وتعصب عيناه. ويسمع قراءة الحكم بالإعدام وقرع الطبول. لقد ضُغط كل مصيره في حفنة من الانتظار والتربص، وضُغِط يأسٌ لا نهاية له ورغبة في الحياة لا نهاية لها في جزيء واحد من الزمن. هنالك يرفع الضابط يده ويلوّح بالمنديل الأبيض ويقرأ حكم العفو محولاً الحكم بالإعدام إلى سجن في سيبيريا.

والآن يهوي من مجده الأول الفتيّ إلى هاوية رهيبة، وطوال أربعة أعوام يحيط ألف وخمسمائة وتد من البلوط بكل أفقه، وعلى هذه الأوتاد يعد ويجروحه ودموعه يوماً بعد يوم الأيام التي يبلغ عددها ثلاثمائة وخمسة وستين مضروبة في أربعة. أما رفاقه فمجرمون لصوص وقتلة، وأما عمله فصقل الرخام وحمل القرميد وجرف الثلج. وكان الإنجيل هو الكتاب الوحيد المسموح به، وكان صديقاه الوحيدان هما كلب أجرب ونَسْرٌ مشلول الجناحين، ويمكث أربعة أعوام في "بيت الموتى"، في العالم السفلي، ظلاً بين الظلال، منسياً لا اسم له. وعندما يفكون الأغلال بعدئذ عن قدميه الجريحتين ويخلّف الأوتاد وراءه، جداراً أسمر متداعياً، يكون رجلاً آخر: فصحته متداعية، ومجده يعلوه الغبار، وحياته محطّمة. وحبه للحياة هو الذي يبقى وحده سليماً لايتطرق إليه الفساد. فشعلة الوجد الحارة تتقد اتقاداً أكثر إشراقاً منها في أي وقت مضى من الشمع المنصهر، شمع جسده المعجون عجناً. ويضطر إلى البقاء في سيبريا بضعة أعوام أخرى، بين الحُر والأسير، محروماً من السماح له بنشر سطر واحد.

وهناك في المنفى، في أشد ألوان اليأس والوحدة مرارة، يعقد ذلك الزواج الغريب من زوجته الأولى، وهي امرأة مريضة ذات ملامح متميزة تبادله الحب القائم على الرثاء على غير رغبتها. ولقد ظلت هناك مأساة ما غامضة من مآسي التضحية في تصميمه هذا خفيةً إلى الأبد تجاه الفضول والرهبة. ولايقدر المرء على أن يتلمس آثار البطوليّة الصامتة في هذه التضحية الخيالية إلا من خلال بعض التلميحات والإشارات في رواية "مذلون مهانون".

ويعود إلى بطرسبرج رجلاً منسياً. فقد تركه مشجعوه من الأدباء يسقط، وضاع أصدقاؤه. ولكنه يصارع الموجة التي طرحته بشجاعة وقوة حتى يَخْلُصَ بنفسه منها إلى النور من جديد. وتنتزع روايته "ذكريات من بيت الموتى"، هذا الوصف الخالد لفترة عقوبة، روسيا من التبلُّد الحسي المتمثل في المشاركة اللامبالية في المعاناة. وتكتشف الأمة بأسرها مذعورة أن عالماً آخر يسود تحت الطبقة السطحية المستوية لعالمها الهادئ، قريباً تحس به أنفاس الناس، وهو مَطْهر يجمع كل ألوان العذاب. ويرتفع لهيب الشكوى حتى يبلغ الكرملين، وينشج القيصر باكياً فوق الكتاب، ويتردد اسم دوستويفسكي بين آلاف الشفاه. لقد أعيد بناء مجده في سنة واحدة بناءً أعلى، وأُبْقى على الزمن، مما كان في أي وقت مضى. ويؤسس دستويفسكي المبعوثُ، بالاشتراك مع أخيه، مجلة يكاد يحررها كلها وحده. ويقترن الأديب بالداعية، والسياسي بالأستاذ الروسي". ويدوي صدى المجلة كالعاصفة، وتنتشر أوسع الانتشار، ويتم إنجاز رواية. وتفتنه السعادة ماكرة بكثير من غمزات عينيها. ويبدو مصير دوستويفسكي مضموناً إلى الأبد.

ولكن الإرادة الغامضة التي تهيمن على حياته تقول مرة أخرى: إن الوقت مازال مبكراً. ذلك لأن العذاب الأرضي مازال غريباً عنه، عذاب المنفى، والخوف المفترس الناجم عن هموم الغذاء اليومية الرهيبة. أما سيبيريا والأشغال الشاقة،وهما أشنع تشويه لروسيا، فقد كان فيهما على أي حال في وطنه، والآن ينبغي له أيضاً أن يعرف شوق البدوي إلى الخيمة، من أجل الحب الطاغي الذي يكنه لشعبه. ويجب عليه أن يعود مرة أخرى إلى عالم لا أمس له، أن يهوي إلى الظلام هُوِيّاً أكثر عمقاً قبل أن يباح له أن يكون أديب أمته ورسولها ورائدها. ومرة أخرى ينقضّ عليه برق خاطف، ثانية من الإعدام: وتحظر المجلة ومرة أخرى تكون العلة سوء فهم وتكون في الوقت نفسه علة قاتلة كالأولى. والآن يهوي الفزع، ضربة عاصفة إثر ضربة عاصفة في قلب ساحة حياته. وتموت زوجته، ويموت بعدها بقليل أخوه الذي كان في الوقت نفسه أفضل صديق ومعين له. وتتعلق بظهره ديون عائلتين ثقيلة كالرصاص وتحني كاهله تحت عبء لايحتمل. ويمضي في المقاومة يائساً. ويعمل ليلاً ونهاراً كالمحموم، ويكتب ويحرر ويطبع بنفسه، لمجرد توفير المال وإنقاذ شرفه ووجوده، ولكن القدر أقوى منه. ويخرج ذات ليلة هارباً كالمجرم من دائنيه ليضرب في الأرض.

والآن يبدأ ذلك التجوال الذي استغرق سنين طوالاً بلا هدف في المنفى الأوروبي، ذلك الانقطاع الرهيب في الأواصر التي تصله بروسيا، بنسغ حياته، ولقد كان ذلك الانقطاع يضيّق الخناق على روحه على نحو أكثر إثارة للغيظ من أوتاد سجن الأشغال الشاقة. وإنه لمن الأمور الرهيبة أن يتصور المرء بفكره كيف كان أكبر أديب روسي، وعبقريّ

جيله، ورسول اللانهاية، يهيم على وجهه، لايملك شروى نقير، مشرَّداً لا وجهة له. وبجهد كبير يجد ما يؤويه في حجرات منخفضة صغيرة يملؤها دخان الفقر، وينشب شيطان الصراع مخالبه في أعصابه. وتطارده الديون والسندات والالتزامات بسوطها من عمل إلى آخر، ويلاحقه الحرج والخجل من مدينة إلى أخرى. وإذا لاح شعاع من سعادة في حياته دفع القدر على الفور بسحب مظلمة جديدة. وكانت فتاة شابة، وهي كاتبة الاختزال عنده، وقد أصبحت زوجته الثانية. ولكن الطفل الأول الذي تمنحه إياه يذهب به الوهن ومحنة المنفى بعد أيام قلائل. ولئن كانت سيبريا المطهر أو المدخل إلى معاناته للألم، فقد كانت فرنسا وألمانيا وإيطاليا بلا ريب جحيمه. ولايكاد المرء يجرؤ على أن يتمثل في ذهنه هذا الوجود المأساويّ. ولكنني حين أسير في الشوارع بدرسدن ماراً بأي بيت منخفض قذر ينتابني دائماً شك في مسألة هل كان يسكن في مكان ما هنا بين المساكين والبائسين والعمال الثانويين من أهالي سكسونيا، في الأعلى، في الطابق الرابع وحيداً إلى حد لا نهاية له في هذه الحيوية الغريبة. ولم يعرفه أحد في كل هذه السنين. وكان يسكن على بعد ساعة منه فريدريش نيتشه في ناومبورج، وهو الوحيد الذي كان في وسعه أن يفهمه. كان هناك المعاصرون: ريتشارد فاجنر، هيبل، فلوبير، جوتفريد كيللر، ولكنه لايعرف عنهم شيئاً ولايعرف أولئك عنه شيئاً. وإنه ليخرج متسللاً من كهف عمله إلى الشارع كحيوان خطير كبير، جلفاً في ثياب بالية، على الطريق نفسه دائماً، في درسدن، وفي جنيف، وفي باريس: ويدخل مقهى أو نادياً لا لشيء إلا ليقرأ صحفاً روسية. إنه يريد أن يتلمس أثر روسيا، الوطن، بل يريد مجرد النظر إلى الحروف الكيريليّة،

والتلفظ العابر بالكلمة الروسية المحلية. وفي بعض الأحيان يجلس في المتحف، لا حباً للفن (فقد ظل أبداً البربريَّ البيزنطي، عدو التماثيل والأيقونات)، بل ليستدفئ. وهو لايعرف شيئاً عمن حوله من الناس، إنه يكرههم لا لشيء إلا لأنهم ليسوا روساً، يكره الألمان في ألمانيا، والفرنسيين في فرنسا. ويصفي قلبه لروسيا. وجسده وحده هو الذي يعيش في غير مبالاة حياة البؤس في هذا العالم الغريب. ولم يشهد له أي واحد من الأدباء الألمان أو الفرنسيين أو الإيطاليين حديثاً أو حركة. ولايعرفه الناس إلا في المصرف حيث يأتي شاحباً كل يوم بعينه إلى منصة المصرف ويسأل بصوت مرتفع من الانفعال ألم تأتِ الحوالة من روسيا أخيراً، وهي حوالة بمئة روبل كان يتوسل من أجلها ألفَ مرة أمام الأدنياء والغرباء من الناس، وسرعان ما يضحك الموظفون من المجنون البائس وانتظاره الأبدي. وكان ضيفاً دائماً في مكتب الرهون أيضاً: فقد رهن كل شيء هناك، بل رهن ذات مرة سرواله الأخير لا لشيء إلاّ ليتمكن من إرسال برقية إلى بطرسبرج، ليرسل إحدى تلك الصرخات التي تزلزل الإنسان على النحو الذي تتردد به المرة تلو المرة في رسائله بصورة مدويّة. وإن قلب المرء ليتقلص متشنجاً إذا ما قرأ الرسائل المتملقة المفعمة بالمذلة والهوان، رسائل ذلك العملاق التي يستصرخ فيها السيد المسيح خمس مرات من أجل عشرة روبلات يستجديها، هذه الرسائل المفزعة التي تلهث وتعول وتنتحب من أجل حفنة ضئيلة من المال. ويظل يعمل طوال الليالي ويكتب، بينما تتنهد زوجته إلى جانبه في آلامها، وبينما يُنْشِب الصَرَع مخلبه ليخرج روحه من حلقومه، وبينما تهدد سيدة البيت بالشرطة من أجل إيجار بيتها، وتصرخ القابلة مطالبة

بأجرها - في أثناء ذلك يكتب "راسكولنيكوف" و"الأبله" و"الشياطين" و"المقامر"، تلك الآثار العملاقة التي خلفها القرن التاسع عشر، هذه الصياغات الكونية الشاملة لعالمنا الروحي بأسره. كان العمل ملاذه وعذابه. ففيه يعيش في روسيا، في الوطن. وفي وقت الراحة يعاني من ألوان الحرمان في أوروبا، في المنفى والأشغال الشاقة. ولذلك يزج بنفسه في حمأة مؤلفاته على نحو يزداد عمقاً باطراد. فهذه المؤلفات هي الأوكسيد الذي يسكره، إنها اللعبة التي تصل بتوتر أعصابه المعذبة إلى أعلى درجات المتعة. وكان فيما بين ذلك يعد الأيام في شغف كما كان فيما مضى يعد أوتاد السجن: كان يعد الأيام التي يستطيع بعدها أن يعود إلى الوطن متسولاً، فجُل غايته أن يعود إلى الوطن فحسب! فروسيا، وروسيا، وروسيا هي الصرخة الأبدية في محنته. ولكن العودة لَمّا تُبَحْ له. ومازال من واجبه أن يظل نَكِرة لا مجد له من أجل العمل الفني، وأن يظل شهيد كل هذه الطرق الغريبة، وأن يبقى الصابر الوحيد من دون صراخ أو شكوى. ومازال عليه أن يسكن مع ديدان الحياة قبل أن يرقى إلى روعة المجد الخالد العظمى. لقد غدا جسده أجوف خاوياً بفعل ألوان الحرمان، وجعلت مقارع المرض تنقضّ على دماغه في ضربات تزداد توتراً على نحو مطرد حتى كان يبقى أياماً بأسرها مخدّراً مصعوقاً مستغلِق الحواس؛ ليجرّ نفسه من جديد مترنحاً إلى طاولة الكتابة حين تعود إليه أولى بوادر القوة. لقد بلغ دوستويفسكي الخمسين من العمر: ولكنه عانى عذاب الآلاف من السنين.

وهنا يقول قدره أخيراً في اللحظة الأخيرة التي هي أشد اللحظات وطأة وثقلاً: حسبك هذا. ومن جديد يوجه الله وجهه نحو أيوب. ففي

الثانية والخمسين يتاح لدوستويفسكي أن يعود إلى روسيا. فقد أكسبته كتبه شهرة، وغدا تورجينيف وتولستوي مغمورين بالظلال. فما عادت روسيا تنظر إلاّ إليه. ويجعله كتاب "يوميات كاتب" رائداً لشعبه. وبآخر ما يملك من طاقة، وبأعلى درجات الفن يتم وصيته إلى مستقبل الأمة "الإخوة كارامازوف". والآن يكشف مصيره الحجاب عن عقله ويهب للممتَحَن ثانيةً من السعادة القصوى تدله على أن نواة حياته أشرقت متحولة إلى بذرة لا نهائية. وأخيراً يتركز انتصار دوستويفسكي ويتكاثف في لحظة واحدة كما كان عذابه من قبل. لقد أرسل الله إليه برقاً، ولكنه لم يكن هذه المرة برقاً يصعقه ويرديه، بل كان يحمله، كالأنبياء، إلى عالم الخلود في عربة نارية. لقد دعي إلى العيد الثمانين لميلاد بوشكين أدباء روسيا الكبار لإلقاء كلمات المهرجان. ويظفر تورجينيف الأديب، الغربي النزعة، والذي ظل طوال حياة بأسرها يغتصب منه المجد، بالمرتبة الأولى. ويتحدث بموافقة صاخبة وودية. وفي اليوم التالي تعطى الكلمة لدستويفسكي ويلقي دستويفسكي كلمته فيصوغها في سكر شيطاني كبلطة يهوي بها الرعد، وبنيران الوجد التي تنبثق فجأة كعاصفة من صوته الخافت الأجش، يبشر بالرسالة المقدسة رسالة التآخي الروسي الشامل، ويخر المستمعون على ركبتيه كأنما حُصِدوا حَصْداً. وتهتز القاعة من انفجار هتاف الاستحسان. وتقبل النساء يديه، وينهار طالب أمامه مغشياً عليه، ويتنازل كل الخطباء الآخرين عن كلماتهم. وتتعاظم الحماسة إلى حدود اللانهاية، ويتقد المجد نارياً على هامته التي يعلوها التاج ذو الأشواك.

ولقد أراد هذا قدره أيضاً: أن يعرض في دقيقة لاهبة تحقق رسالته، وانتصار العمل الفني. ثم يلقي جانباً بقشرة جسده الجافة اليابسة ـ بعد إنقاذ الثمرة النقية. وفي العاشر من شباط عام ١٨٨١ يموت دوستويفسكي. وتسري رِعْدَةٌ في أرجاء روسيا. لحظة من الحزن الصامت. ولكن السيل العارم يفيض بعد ذلك، فمن أقصى المدن ترحل في وقت واحد، ولكن بدون اتفاق، وفود توليه الشرف الأخير، ومن أرجاء المدينة التي تضم آلاف البيوت يفيض الآن ـ بعد فوات الأوان! حب الجماهير الوجديُّ مزبداً متقدماً. فالناس جميعاً يريدون أن يروا الميت الذي نسوه طوال حياة بأسرها. ويغلي شارع الحداد الذي وضع فيه دستويفسكي على النعش، أسودَ من ازدحام البشر. وتصعد جماهير بملابس سود سلالم بيت العمال سابحة في صمت مرتعد وتملأ الحجرات الضيقة حتى تزحم التابوت بشدة. وبعد بضع ساعات تختفي زينة الأزهار التي أرقدوه تحتها لأن مئات الأيدي تأخذ الزهور المختلفة على أنها من آثار الميت الثمينة. ويصبح هواء الحجرة الضيقة خانقاً حتى ما عادت الشموع تجد غذاءً لها فخمدت. وتفيض الجماهير متقدمة في ازدحام يزداد على نحو مطرد، موجةً إثر موجة، نحو الميت. ويترنح التابوت من شدة تدفقهم ويوشك أن ينهار: وتضطر الأرملة ويضطر الأولاد المروَّعون إلى أن يقيموه بأيديهم. ويهمّ رئيس الشرطة بمنع التشييع العام للجثمان، وهو التشييع الذي يخطط الطلاب فيه لحمل أغلال السجين خلف تابوته، ولكنه لايجرؤ على ذلك آخر الأمر في وجه حماسة كان في وسعها أن تفرض مشاركتها في هذا التشييع بالسلاح. وفي الجنازة يتحول حلم دوستويفسكي المقدس فجأة إلى حدثٍ ساعةً من

الزمان: ذلك هو حلم روسيا الواحدة. وكما تصبح كل طبقات روسيا وفئاتها في عمله الفني كتلة واحدة بشعور الأخوة، تتحول مئات الألوف وراء التابوت بفعل ألمها إلى كتلة واحدة؛ فالأمراء الشباب، ورجال الدين المهيبون، والعمال، والطلاب، والضباط، والخدم بالملابس الرسمية، والمتسولون، هؤلاء جميعاً يندبون الفقيد الغالي بصوت واحد تحت غابة خافقة من الرايات والشعارات: وتتحول الكنيسة التي أقيم فيها قُدّاسه إلى خميلة واحدة من الأزهار. وأمام قبره المفتوح تتحد كل الأحزاب في قَسَم الحب والإعجاب. وهكذا يَهبُ دوستويفسكي لأمته في ساعته الأخيرة لحظة من التآخي، ويجمع بقوة شيطانية مرة أخرى تناقضات عصره المتوترة إلى حد الجنون. ووراء طريقه الأخير تنفتح الهوة الرهيبة تحية رائعة للميت: الثورة. وبعد ذلك بثلاثة أسابيع يقتل القيصر، وتجلجل رِعْدة الثورة، وتسري في أرجاء البلاد بروق العقاب: ومثل بيتهوفن يموت دوستويفسكي في ثورة العناصر المقدسة، في العاصفة.

معنى مصيره

لقد غدوتُ أستاذاً في احتمال اللذة والألم وتحولت عندي متعة المعاناة إلى سعادة ونعيم.

جوتفريد كيللر

يقوم بين دوستويفسكي ومصيره صراع لايتوقف، نوع من العداوة المفعمة بالمحبة. فمصيره يزيد من حدة جميع ضروب الصراع على نحو مؤلم، ويباعد مباعدة شديدة بين المتناقضات عنده على نحو مؤلم إلى درجة التمزق؛ فالحياة تؤلمه لأنها تحبه، وهو يحبها لأنها تمسه مساً بالغ القوة، ذلك لأن هذا الرجل ذا الحكمة المتناهية يتعرف في المعاناة على أقوى إمكانية للشعور. ويصارعه ليل الحياة اللانهائي مثلما فعل بأيوب حتى بزوغ شفق الموت، ولايحرره من التشنج المحيط به قبل أن يبارك مصيره. ودوستويفسكي، "عبد الله"، يدرك عظمة هذه الرسالة ويجد أقصى درجات السعادة في أن يكون الخاضع أبداً للقوى اللانهائية. ويقبِّل صليبه بشفاه محمومة، ويقول: "ليس هناك شعور أكثر ضرورة للإنسان من شعوره بقدرته على الانحناء خضوعاً أمام اللانهائي". وحين تنكسر ركبته تحت وطأة مصيره يرفع يديه في خشوع شاهداً على ما في الحياة من عظمة مقدسة.

وفي هذه العبودية للمصير أصبح دوستويفسكي بالخضوع والمعرفة المتغلبَ الكبير على كل الآلام، وأقوى معلم ومبدِّل للقيم منذ أيام الكتاب المقدس. وكلما ازداد سقوط جسده عمقاً زاد تحليق إيمانه علواً، وكلما ازدادت معاناته إنساناً ازدادت سعادته في معرفة معنى معاناة العالم وضرورتها. فحب القدر (Amor fati)، الحب المتفاني للمصير، ذلك الحب الذي يمجده نيتشه على أنه أكثر قوانين الحياة رهبة، لايُشعِره في كل عداء إلا بفيض المحبة، كما يجعله يرى في كل معاناة صحة وسلامة. ومثل بيليام Biliam تتحول كل لعنة عند ذلك المختار إلى بركة، وكل حَطٍّ من قدره إلى رفع له. وفي سيبيريا يؤلف، والأغلال في قدميه، نشيداً إلى القيصر الذي حكم عليه بالإعدام وهو بريء. وفي خضوع غير مفهوم بالقياس إلينا يقبِّل مرة بعد أخرى اليد التي تجلده: وهو مستعد دائماً، مثل القديس اليعازر الشاحب حين خروجه من التابوت، لتقديم شهادة على جمال الحياة، وينهض من موته اليومي، من تشنجاته وارتعاشاته الصَرَعيّة، والزبد مازال يغشى فمه، ليسبِّح بحمد الله الذي أرسل إليه هذا الامتحان. وكلِ تألم ينتج في روحه المفتوحة حباً جديداً لمعاناة الألم، وظمأً متلمّظاً لايرتوي يضربه كالسياط، إلى تيجان جديدة من تيجان الشهداء. وإذا ما ضربه القدر ضربة قاسية تنهد منهاراً ينزف دماً شوقاً إلى ضربات جديدة. وكل برق يصيبه يلتقطه ويحوِّل ما يمكن أن يحرقه إلى نار روحية ووَجْدٍ إبداعي.

وإزاء مثل هذه القدرة الشيطانية على تحويل المعاناة يفقد المصير الظاهري سيطرته بصورة كاملة. فما يبدو عقاباً وبلاء يتحول عند العارف إلى عون، وما يؤدي إلى سقوط الناس وتهافتهم هو الذي ينهض

وحده بالأديب نهضة حقيقية. وما كان يمكن أن يسحق إنساناً أضعف منه يشد عضد هذا الغارق في الوَجْد. والقرن الذي يحب العبث بالرموز يقدم تجربة لمثل هذا التأثير المزدوج للمعاناة الواحدة. فثمة برق مشابه يمس أديباً آخر من عالمنا هو أوسكار وايلد. ويسقط كلا الأديبين، وهما كاتبان لامعان، ونبيلان من أصحاب المكانة الرفيعة، ذات يوم من جو حياتهم المدني إلى هوة السجن. ولكن الأديب وايلد يسحق في هذا الامتحان كما تسحق الأشياء في هاوِن، أما الأديب دوستويفسكي فيتشكل من هذا الامتحان فحسب كما يتشكل الفلز في البوتقة النارية.

ذلك لأن وايلد الذي مازال يتمتع بالحس الاجتماعي وبالغريزة الظاهرية لإنسان المجتمع يشعر بأنه تعرض للفضيحة بوصمة العار المدنية. وكان أشد ما لقيه من ألوان التحقير فظاعة ذلك الحمام في سجن رينج حيث يفرض على جسده النبيل المعذب أن ينغمس في الماء الذي دنسه عشرة سجناء آخرون. وترتعد طبقة ممتازة بأسرها، حضارة النبلاء، في فزعه من الاندماج الجسدي مع الأدنياء.

أما دوستويفسكي، الإنسان الجديد الذي يتجاوز كل الطبقات، فتشتعل هذه الوضاعة أمامه بروح سكرى بالقدر، ويتحول الحمام القذر نفسه إلى مَطْهَرٍ لكبريائه. وبالمساعدة المتواضعة التي يقدمها إلى تتري جلف يعاني معاناةً وجدّية السرُّ المسيحي المتمثل في غسل القدم. ويعاني وايلد، الذي يعيش فيه اللورد بعد موت الإنسان، من الخوف من أن ينظر إليه السجناء على أنه ندٌّ لهم، أما دوستويفسكي فلا يتألم إلا مادام اللصوص والقتلة يرفضون أخوّتَه لأنه يشعر بكل مسافة، بكل "لا - أخوة" على أنها نقيصة وقصور في إنسانيته. وعلى هذا فالمصير

المزدوج واحد، ومختلف مع ذلك عند كلا الأديبين، كالفحم والماس اللذين يرجعان إلى عنصر واحد. وينتهي وايلد عندما يخرج من السجن، أما دوستويفسكي فلا يبدأ إلا حين يخرج من السجن ويحترق وايلد متحولاً إلى خَبَثٍ لا قيمة له في اللهيب نفسه الذي يشكّل دوستويفسكي فيحوله إلى صلابة متألقة. ويُجْلَد وايلد كالعبد لأنه يقاوم، بينما ينتصر دوستويفسكي على مصيره بحبه لمصيره.

لقد بلغ دوستويفسكي من قدرته على قلب ألوان المعاناة وتحويلها وتغيير قيم كل ضروبٍ التحقير والإذلال ما يجعل أقسى المصائر هو المصير الوحيد الذي يلائمه. ذلك لأنه ظفر بأكثر ألوان الأمان الداخلي سمواً، من الأخطار الخارجية المُحْدِقة بوجوده، على وجه الدقة. وتتحول صنوف عذابه إلى كسب، ورذائله إلى حالات تصعيدية، ومعوّقاته إلى حوافز. فسيبيريا، والأشغال الشاقة، والصَّرَع، والفقر، وحمّى المقامرة، والتهتك، كل أزمات وجوده هذه تصبح في فنه مثمرة بفعل قدرته الشيطانية على قلب القيم. ذلك لأن الفنان لايستخرج أكثر حقائقه التهاباً، ومعارفه الأخيرة، دائماً، إلا من أخطر أغوار طبيعته، كما يستخرج الناس أنفَس معادنهم من أكثر أعماق المناجم ظلمة. وإذا نظرنا إلى حياة دوستويفسكي من الوجهة الفنية على أنها مأساة، فإن هذه الحياة تعدُّ من الوجهة الأخلاقية إنجازاً لا مثيل له، لأنها تمثل انتصاراً للإنسان على مصيره، وقلباً لقيم الوجود الخارجي عن طريق السحر الداخلي.

على أن انتصار قوة الحياة الفكرية على جسد مريض متداع يعد بصورة خاصة انتصاراً لا مثيل له. وينبغي لنا ألاّ ننسى أن

دوستويفسكي كان مريضاً، وأن هذا العمل الخالد الذي يَثْبُتُ للأيام قد خرج من أعضاء واهية متداعية ومن أعصاب مرتعشة مضطربة اضطراباً لاهباً. لقد زُرِعَ وسط جسده أخطرُ الآلام، رمزٌ للموت رهيب حاضرٍ أبداً: ألا وهو الصَرَع. كان دوستويفسكي مصاباً بالصَرَع طوال كل الأعوام الثلاثين من حياته الفنية. فأثناء انهماكه في العمل، وفي الشارع، وأثناء الحديث، بل في النوم، تُنْشِبُ يد "الشيطان الخانق" مخالبها حول حلقومه وتطرحه أرضاً على نحو مفاجئ والزبد يغشى فمه حتى ينزف جسده في الحال دماً. وكان دوستويفسكي يحس، مذ كان طفلاً عصبياً، في هلوسات غريبة، بإحداق الخطر، غير أن "المرض المقدس" لايتم تحويله إلى برق إلاّ في السجن. فهناك يخرج المرض ضغط التوتر العصبي الهائل. ومثل كل لون من ألوان الشقاء، كالفقر والحرمان، تظل محنة دوستويفسكي الجسدية وفية له إلى ساعته الأخيرة. غير أن الغريب في الأمر أن دوستويفسكي المعذَّب لايثور قط بكلمة واحدة على الامتحان. ولايشكو قطُّ من عجزه كما يشكو بيتهوفن من صممه، وبايرون من قدمه القصيرة وروسو من التهاب المثانة، بل إن أحداً لم يروِ قط أنه بحث يوماً بحثاً جدياً عن علاج لذلك. وفي وسع المرء أن يأخذ ما يبدو غير ممكن على أنه يقيني، وهو أنه كان يحب مرضه هذا بذلك الحب اللانهائي للقدر، وأنه كان يحبه بحكم كونه مصيراً كما كان يحب كل رذيلة من رذائله وكل خطر من الأخطار المحدقة به. ويقوم حب الإحساس عند الأديب بكبح جماح الألم عند الإنسان: فدوستويفسكي يصبح سيد ألمه حين يصغي إلى ذلك الألم. أما الخطر الأقصى الذي يحدق بحياته، وهو الصَرَع، فيحوله إلى أعلى سر من أسرار فنه: فهو يمتص جمالاً خفيّاً

لم يُعرف له قطٌّ مثيل من هذه الحالات، وهو وَجْدُ الأنا (Ichekstase) المتجمّع على نحو رائع في لحظات الشعور المسبق الثَمِل. فهنا تجري معاناة الموت وسط الحياة في اختصار هائل إلى أقصى الحدود.

وفي هذه الثانية الواحدة التي تسبق الموت كل مرة تجري معاناة أقوى ماهية من ماهيات وجوده وأكثرها إسكاراً، وهي التوتر المتصاعد تصاعداً مَرَضياً في "إحساس المرء بنفسه". ومرة بعد أخرى يأتيه مصيره بأكثر لحظات حياته حدّة، كرمز سحري، فهو يحيي اللحظة التي عاشها في ميدان سيمينوفسكي، وكأن عليه ألاّ ينسى قط التناقض المفزع بين الكون والعدم في شعوره. وهنا أيضاً يغشى الظلام البصر دائماً، وهنا أيضاً تسقط الروح عن الجسد كما يسقط الماء من حوض طافح مائل، فهي ترتعد مشرئبّة بجناحيها المتوترين نحو الله حيناً، وتحس حيناً آخر بضوء من عالم فوق الأرض يغشى الأجنحة المجردة من الجسد، شعاعاً ونعمة من عالم آخر، وتغور الأرض طوراً، وتصدح الأجواء طوراً آخر - وهنا يهوي به رعد الاستيقاظ مرة أخرى محطّماً في هوة الحياة العادية. وكلما وصف دوستوييفسكي هذه الدقيقة الواحدة، هذا الشعور الحالم بالسعادة الذي يبعث الروح في حدة رؤيته الهائلة وقت الملاحظة أصبح صوته أكثر انفعالاً وحماسة في استعادة الذكرى. وتتحول لحظة الفزع إلى نشيد ويعظ الناس متحمساً بقوله: "إنكم، أيها البشر الأصحاء، لاتدركون ولاتتصورون أيّ شعور بالنشوة يتغلغل في نفس المصاب بالصَرَع قبل سقوطه بثانية واحدة. ولست أعرف أبداً هل كانت مدرسة النشوة هذه تدوم ساعات، ولكن صدقوا أنني لاأودّ أن أستبدل بها نعيم الحياة كله".

وفي هذه الثانية اللأهبة تتجاوز نظرة دوستويفسكي ما هو فردي في هذا العالم وتشمل اللانهاية في شعور مستعرٍ بالكون. ولكن ما يسكت عنه هو العقوبة المرة التي يدفعها ثمناً لكل مرة من هذه المرات التي يقترب فيها من الله في حالة تشنجية. ويُهَشِّمُ الثواني البلورية المتلألئة انهيارٌ مفزع يحوِّلها إلى شظايا متناثرة ويهوي محطَّمَ الأوصال مخدَّرَ الحواس، وكأنه إيكاروس[1] آخر، عائداً إلى الليل الأرضي. وعلى حين يظل مبهور البصر من الضوء اللانهائي يتلمس طريقه بشِقٍّ النفس، في سجن الجسد. وتزحف الحواس كالديدان عُمْياً على أرض الوجود وهي تحيط بمحيًا الرب بأجنحة سعيدة. وتكاد تكون حالة دوستويفسكي بعد كل إغماء غَسَقاً جنونياً صوَّر كل ما يبعثه من الفزع بنفسه بوضوح ينطوي على القسوة البالغة في شخص الأمير ميشكين. فهو يرقد في السرير محطَّم الأوصال ممزقًّها في كثير من الأحيان، ولايطاوع لسانُه صوتَه، ولايطاوع يدَه القلم، ويَصُدُّ نفسَه في سأم واكتئاب عن كل مجتمع. لقد تحطمت قداسة المخ الذي كان يضم آلاف التفاصيل في اختصار متناسق منسجم، وما عاد قادراً على تذكر أقرب الأشياء إليه. وذات مرة، بعد نوبة أصابته بينما كان يكتب رواية "الشياطين" يشعر وقد تولاه الفزع أنه ما عاد يعي شيئاً من كل الأحداث التي ابتدعتها مخيلته، بل نسي حتى اسم البطل، وبعد لأيٍ يدخل من جديد حياة الصياغة والتشكيل، ويدفع ألوان الرؤيا التي اعتراها الوهن، بإرادة عنيدة من جديد إلى اتقاد كامل، إلى أن ترديه نوبة جديدة. وهكذا

---

(١) هو إيكاروس ابن ديدالوس ، وتروي الأسطورة اليونانية أنه طار بجناحين ملصوقين بالشمع ، فلما ذاب الشمع تحت أشعة الشمس سقط في البحر ."المترجم"

نشأت رواياته الأخيرة، أكثر رواياته شموخاً، والخوف من الصَّرَع وراءه، وبقيةُ طعم الموت المُرّ على شفتيه، مكدوداً من المحنة والحرمان. وعلى الشفير القائم بين الموت والجنون يتصاعد إبداعه شامخاً نحو الأعالي وهو يَسْري آمناً في ظلمة الليل، ومن هذا الموت المستمر تنشأ لهذا المبعوث أبداً من الموت تلك القوة الشيطانية التي تُمَكّنه من التشبث بالحياة في رغبة جامحة ليستخرج منها بالضغط أقصى ما فيها من القوة والعاطفة الجامحة.

ولهذا المرض، ولهذا الشقاء الشيطاني يدين دوستويفسكي بعبقريته بمقدار ما يدين بها تولستوي لصحته. فقد حلّقت به إلى حالات الشعور المركّز التي لاتتاح للحس العادي، ومنحته نظرة خفية إلى العالم السفلي للشعور وإلى ممالك الروح البرزخية. وكما يأتي أوديسويس الرحالة الجوّاب برسالة من العالم السفلي، فهو يأتي، وهو العائد الوحيد في حالة اليقظة، بأكثر الأوصاف إيلاماً من بلاد الظلال والنيران، ويشهد بدمه وبالرعشة الباردة على شفتيه على وجود حالات لايدركها التصور بين الحياة والموت. وبفضل عرضه ينجح في الوصول إلى أقصى درجات الفن التي صاغها ستندال ذات مرة بقوله:"إنها ابتداع أحاسيس لم يسبق إليها أحد"، إنها المشاعر التي توجد عندنا جميعاً في براعمها ولايمتنع وصولها إلى النضج الكامل إلا بفعل المناخ البارد الذي يعيش فيه دمنا، وهو ينجح في تصوير هذه المشاعر في تفتحها الاستوائي الكامل. فدِقّة سمع دوستويفسكي المريض تتيح له أن يصغي إلى آخر كلمات الروح قبل أن تهبط إلى نوبة الغيبوبة، وتؤدي حدة الرؤية الصوفية في ثواني الشعور المسبق إلى الموهبة التنبُّئية في وجهها

الثاني، وهو سحر الترابط. فيا له من تحول رائع، مثمر في كل أزمات القلب. فالفنان دوستوييفسكي حوّل كل خطر تحويلاً قسرياً إلى ملك له، ودوستوييفسكي الإنسان، أيضاً، لايكتسب إلا عظمة جديدة ذات مقياس جديد. ذلك لأن السعادة والشقاء يعنيان عنده نقطتي الشعور النهائيتين، يعنيان حدة مصعّدة على نحو غير متساو، وهو لايستعمل في القياس القيم المبتذلة للحياة العادية المتوسطة بل يستعمل فيه درجات جنونه الغليانية. فالحد الأقصى للسعادة عند سواه من الناس استمتاع بمنظر طبيعي، أو امتلاك امرأة، أو الشعور بالانسجام، ولكنه دائماً ملك متاح عن طريق ظروف أرضية. أما دوستوييفسكي فتقع عنده نقاط غليان الاحساس فيما لايطاق، وفيما يقتل، فسعادته نوبة تشنجية، هي التشنج المزبد، وعذابه الانسحاق، والغيبوبة، والانهيار: غير أنها حالات ذاتية (essenziell)[١] دائماً لايمكن أن يكون لها دوام في الأرضيّ. فمن كان يعاني الموت على نحو مستمر في الحياة فهو يعرف فزعاً أقوى وأعظم من فزع الإنسان العادي، وهو يحس، في السباحة اللاجسدية في الهواء، بمتعة أعلى من متعة جسد لم يغادر الأرض القاسية قط. ويتمثل مفهوم السعادة عنده في التمزّق، ومفهوم العذاب في الإبادة. ولذلك لاتتسم سعادة أبطاله بشيء من البهجة المصعّدة، بل تتألق وتشتعل كالنار، وترتعد من الدموع الحبيسة المكفكفة؛ وتضيق أنفاسها من الخطر. إنها حالة لاتطاق ولاتدوم، معاناة للألم أكثر منها استمتاعاً. ويتسم عذابه بدوره بشيء تجاوز الحالة العادي المبتذلة، بحالة الخوف البليد الخانق والثقل والفزع، إنه وضوح

(١) المعجم الفلسفي - يوسف كرم ود . مراد وهبة ويوسف شلالة . "المترجم"

قارس البرودة يكاد يبتسم، ورغبة شيطانية في المرارة لاتعرف دموعاً، وضحك جاف مجلجل، وابتسام شيطاني ساخر تكاد تلوح فيه المتعة من جديد. ولم تفتح أبواب التعارضيّة في الشعور قط لأحد سواه بهذا الاتساع، ولم يتوتر العالم قط على مدى واسع إلى درجة مؤلمة كهذه، وكأنه مشدود بين هذين القطبين الجديدين، قطبي الوجد والإفناء اللذين وضعهما وراء كل المقاييس المألوفة للسعادة والشقاء.

وفي إطار هذه القطبية وحدها (Polaritât) التي طبعت مصيره بطابعها، يجب أن يفهم دوستوييفسكي. فهو ضحية حياة قائمة على الصراع، وهو من أجل ذلك متعصب لتناقضه ـ من حيث كون هذا مؤيداً متحمساً لمصيره. وينشأ اللهيب المسخّن لمزاجه الفني من مجرد الاحتكاك المستمر بين هذه المتناقضات، ويعمد ذلك الجامح بدلاً من توحيد المتناقضات إلى تقسيم الصراع الفطري القائم في نفسه تقسيماً متباعداً على نحو مطرد الزيادة، إلى جنة وجحيم. فدوستوييفسكي الفنان، هو أكمل نتاج ناجم عن التناقض، وأكبر ثَنَوي[1] في الفن، وربما كان أكبر ثنويٍّ بين البشر. وبصورة رمزية تُورِد إحدى رذائله هذه الإرادة الأصيلة لوجوده في صورة مرئية: وهي حبه المرضي للمقامرة. فقد أصبح دوستوييفسكي لاعب ورق متحمساً منذ كان غلاماً، ولكنه لايتعرف على مرآة أعصابه الشيطانية إلا في أوروبا: الأحمر والأسود، الروليت، هذه اللعبة ذات الخطورة القاسية في ثنائيتها البدائية. فالمائدة الخضراء في بادن ـ بادن ومنصة اللعب في مونت كارلو يمثلان أشد حالات وجده في أوروبا: إذ تخدر كل منهما أعصابه أكثر مما تفعل لوحة المادونا

(١) Dualist.

السكستينية[1] وتماثيل ميكيل أنجلو والمناظر الطبيعية في الجنوب والفن والحضارة في العالم بأسره. ذلك لأن التوتر والحسم الفاصل - أسود وأحمر، مستقيم أو معوج، سعادة أو فناء، ربح أو خسارة - ينحشران هنا في ثانية واحدة من ثواني العجلة الدائرة، وهناك التوتر المركز في تلك الصورة الخاطفة المؤلمة. المتعة من صور التناقض المتوثب التي تلائم شخصيته وحدها دون سواها. أما الانتقالات الهادئة، وضروب التعادل، وألوان التصاعد الباهت الواهي فهي أمور لاتطاق بالقياس إلى لحاجة المحموم. إنه لاينبغي له أن يكسب المال بالطريقة الألمانية، طريقة "صانعي اللحم المقدد"، بالروية، والتوفير والتقدير والحساب، وإنما تفتنه المصادفة وتجتذبه متعة التضحية من أجل الكل. وكما يلعب القدر به فهو يلعب الآن بالقدر: فهو يستفز القدر إلى توترات مصطنعة، وفي اللحظة التي يكون فيها آمناً، في هذه اللحظة بالذات يلقي دائماً بوجوده كله بيد مرتعشة على المائدة الخضراء. فليس دوستوييفسكي بالمقامر الذي يصدر عن "جشع" رهيب إلى الحياة يريد كل شيء في أقوى خلاصاته، وعن شوق مرضي إلى الدوار وعن ذلك الشعور الذي ينتاب المرء حين يكون فوق برج، وعن متعة الانحناء فوق الهاوية والإطلال عليها. فدوستوييفسكي يستفز المصير في المقامرة: وما يقامر به ليس المال، وهو دائماً آخر ما يملكه، وإنما يقامر بذلك بكل وجوده وما يكتسبه من القدر هو الحالة القصوى لخدر الأعصاب، إنه رعدة قاتلة، خوف جذري أصيل، بل الإحساس الشيطاني بالعالم. فقد شرب دوستوييفسكي ظمأ جديداً فحسب إلى الرباني حتى في السم الذهبي.

---

(١) لوحة تصور السيدة العذراء، لرافائيل سميت باسم البابا سكستوس الثاني. "المترجم"

ومن البدهي أنه دفع بهذا الهوى، شأن كل هوىً آخر، متجاوزاً كل الحدود، إلى أقصى مدى، إلى درجة الرذيلة. فقد كان التوقف، والحذر، والروية من الصفات الغريبة عن هذا الطبع العملاقي: "لقد تجاوزت الحدود في كل مكان وفي كل شيء طوال حياتي بأسرها". وهذا التخطي للحدود يمثل عظمته من الناحية الفنية والخطر عليه من الناحية الإنسانية: فهو لايتوقف أمام أسوار الأخلاق المدنية، وما من أحد يعلم إلى أي مدى تجاوزت حياته الحدود القانونية وكم من غرائز أبطاله الإجرامية تحولّ فيه نفسه إلى فعل. لقد روى بعض الأشياء. ولكنه لم يكن إلا الجزء الأقل فحسب. فقد غشَّ في لعب الورق وهو طفل، وكما يسرق مجنونه المأساوي مارميلادوف في "الجريمة والعقاب" جوارب زوجته لتعطشه إلى البراندي، فإن دوستوييفسكي يسرق لزوجته نقودها وثوبها من الخزانة ليقامر بها في الروليت. أما مدى الشذوذ الذي يصل إليه انغماسه في الملذات الحسية في "سنوات القبو"، ومقدار ما اضطرم في نفسه أيضاً من "عناكب التهتك"، كما نرى عند زفيدريجايلوف وستافروجين، وفيدور كرامازوف، في صورة اضطرابات جنسية، فذلك أمر لايجرؤ كتّاب السير على مناقشته. فميوله وانحرافاته تجلت هي أيضاً في الحب الخفي للتناقض بين الفساد والبراءة. ولكن ليس من الأمور الجوهرية أن نناقش هذه الحكايات والتكهنات (على ما فيها من الدلالة). وكل ما يهم هو ألا نسيء فهم حقيقة أن اليوشا المسيح، القديس ونقيضه المتهتك، الإنسان الشهواني ذو الحس المتوفز، فيدور القذر، يرتبطان برابطة الأخوة الدموية في كرامازوف دوستوييفسكي.

وما من شيء مؤكد غير هذا: وهو أن دوستوييفسكي كان أيضاً

يتخطى في اندفاعه الجنسي حدود القوانين المدنية، وليس هذا بالمعنى الذي أراده جوته الذي قال ذات مرة في كلمته الشهيرة إنه يحس بوجود الميول الفطرية نحو كل أعمال الفضائح والجرائم حية في نفسه. ذلك لأن تطور جوته الهائل كله لايعني شيئاً آخر سوى جهد وحيد جبار لاستئصال هذه البراعم ذات الخطر المستفحل في نفسه. فذلك الأولمبي يبتغي التواؤم، وأقصى ما يشتاق إليه هو تحطيم كل تناقض، وتبريد الدم، والسباحة الهادئة المستريحة للقوى في الهواء. وهو يقطع أوصال الرغبة الجنسية في نفسه، ويستأصل من أجل فنه كل البراعم الخطيرة شيئاً فشيئاً من أجل الأخلاق متحملاً أكبر الخسائر في الدم. ولاريب في أنه كان يبدد الكثير من طاقته حين كان يقضي على ما هو وضيع فيه. غير أن دوستوييفسكي لايريد، وهو الذي يفيض حماسة في ثنائيته، كشأنه في كل شيء تأتيه به الحياة، أن يرقى إلى صعيد التواؤم الذي هو عنده جمود، وهو لايربط بين تناقضاته فيما هو متوائم تواؤماً ربانياً، بل يشدها مباعداً بينها إلى الله والشيطان ويكون له العالم فيما بين ذلك. إنه يريد حياة لا نهائية. وليست الحياة عنده إلاّ تفريغاً لشحنة كهربائية بين قطبي التناقض. فما كان فيه برعماً، من الخيِّر والشرير، والخطِر والمشجِع، لابد أن يرتفع، وكل شيء يتحول في عاطفته الاستوائية الجامحة إلى زهرة وثمرة. ولاتقوم أخلاقه على الكلاسيكية، على معيار، بل تقوم على الحدة، وحدها. فالحياة الصحيحة عنده تعني أن يعيش المرء بقوة وأن يعيش كل شيء، أن يعيش كلا الأمرين معاً، الخير والشر، هذين في أقوى صورهما وأكثرهما إسكاراً. ومن أجل ذلك لم يبحث دوستوييفسكي قط عن معيار، بل كان يبحث دائماً عن الفيض وحده.

وإلى جانبه يقف تولستوي قلقاً وسط عمله الفني، يتوقف ويترك الفن، ويعذب نفسه طوال حياة بأسرها بالتساؤل عما هو خير وعما هو شر، هل تراه يحيا حياة صحيحة أم خاطئة. ولذلك كانت حياة تولستوي حياة تعليمية وعظية، كتاباً تعليمياً، منشوراً توجيهياً، وكانت حياة دوستويفسكي عملاً فنياً، ومأساة، ومصيراً. فهو لايتصرف وفقاً لغرض معين ولايتصرف بوعي، ولايختبر نفسه، بل يشدُّ أزر نفسه فحسب. ويتهم تولستوي نفسه بكل الخطايا القاتلة، بصوت عال، وأمام الناس جميعاً. أما دوستويفسكي فيسكت، غير أن سكوته يقول عن سدوم شيئاً أكثر من كل تهم تولستوي. ودوستويفسكي لايريد أن يحكم على نفسه، ولايريد أن يغيّر ولا أن يُحَسِّن، ولايريد دائماً إلاّ شيئاً واحداً: هو أن يشدّ أزر نفسه، ولايمارس أي مقاومة ضد الشرير وضد الخطير في طبيعته، بل يحب الخطر المحدق به على أنه حافز، إنه يحب خطيئته حب العبادة من أجل الندم، ويحب كبرياءه من أجل الخضوع. ولذلك فستكون "تبرئته" من الناحية الأخلاقية وإنقاذ ما يملك من الجمال الأساسي اللامحدود، ليسلم للتواؤم التافه مع مقاييس النظام المدني، عملاً طفولياً.

إن من أبدع كرامازوف، شخصية الطالب في سن "الشباب"، وستافروجين في رواية "الشياطين"، وزفيدريجايلوف في رواية "راسكولينكوف". هؤلاء المتعلقون باللحم، مجانين التهتك الكبار هؤلاء، وأساتذة الفساد الخلقي العالمون، إن من أبدع هؤلاء كان يعي بصورة شخصية في حياته هو أيضاً، أحطَّ صور الاندفاع الجنسي. ذلك لأن اضفاء قسوة الواقع وحدّته على هذه الشخصيات يقتضي حباً

روحانياً للمجون. لقد عرفت قابليته التي لا نظير لها للإثارة الشهوانية في معناها المزدوج، عرفت شهوانية السكر باللحم، حيث تترنح في حمأة الطين وتغدو انحلالاً أخلاقياً، ووصلت إلى أدق معارجها الفكرية، حيث تتجمد في الشر والجريمة، لقد عرف قابلية الإثارة تحت كل أقنعتها، وهو يضحك من جنونها ناظراً إليها نظرة تنطوي على منتهى معرفته لها، وهو يعرفها في أنبل صورها حيث يصبح الحب مجرداً من الجسد، ويغدو مواساة ورحمة مغتبطة وأخوة عالمية ودمعة منهمرة. كل هذه الخلاصات الخفية كانت كامنة فيه، ولم تكن في صورة آثار كيميائية عابرة، شأنها عند كل أديب حق، بل كانت في صورة أنقى العصارات وأقواها. فكل تهتك عنده يوصف بانفعال جنسي واضطرام ملموس للحواس، وهو يعاني كثيراً من ذلك مستمتعاً به، ولكنني لاأقصد بذلك أن دوستوييفسكي كان رجل ملذات (وقد يفهم ذلك الغرباء عنه كل الغرابة على هذا النحو)، رجلاً يستمتع بالجسدي، رجلَ الدنيا. فلم يكن تواقاً إلى المتعة إلا بمقدار ما كان تواقاً إلى العذاب، كان عبداً للغريزة، وعبداً لفضول مستبد فكري وجسدي يطارده بالسياط إلى عالم الخطر ويدفع به إلى غابة الشوك في الطرق المنحرفة. أما متعته فلم تكن هي أيضاً استمتاعاً سطحياً عادياً، بل كانت لعباً بكل الطاقة الحيوية الحسية ومقامرة بها، كانت تتمثل في إرادة الاحساس المتكررة مرة بعد مرة بجو الصراع الخانق الخفي العاصف، وفي تركيز الشعور في بضع ثوان متوترة من المتعة التمهيدية الخطيرة التي يليها السقوط العميق المخدر في النوم. فهو لايحب في المتعة إلا التماع الخطر ولعب الأعصاب، هذا الطبيعي داخل جسده الخاص، وهو يبحث في مزيج غريب من الوعي

والخجل العميق، في كل متعة، عن نقيضها، عن قعر الندم، يبحث عن البراءة في الفضيحة، وعن الخطر في الجريمة. فالدافع الجنسي عند دوستويفسكي متاهة تتشابك فيها كل الطرق، ويتجاور العنصران الرباني والبهيمي في جسد واحد، وينبغي للمرء أن يفهم بهذا المعنى الرمز الكرامازوفي، وهو أن اليوشا، الملاك القديس هو ذاته دون غيره ابن فيدور، ابن "عنكبوت اللذة" القاسي. فاللذة تنتج النقاء، والجريمة تنتج العظمة، والمتعة تنتج المتعة من جديد. وتتلامس المتناقضات أبداً: فبين الجنة والجحيم، بين الله والشيطان يمتد عالمه متوتراً.

ومن أجل ذلك كان التسليم اللامحدود الكامل الخالي من المقاومة عن وعي، لمصيره القائم على الصراع، أي حب القدر، سرُّ دوستويفسكي الأخير والوحيد، وهو الينبوع الناري الإبداعي في وجده. ولما كانت الحياة قد أتيحت له على نطاق هائل إلى هذه الدرجة وفتحت أمامه أغواراً لاتُسبر من الشعور في الألم، فقد أحب الحياة الطيبة القاسية، والربانية المستغلقة على الفهم، والمستعصية أبداً على التعلّم، والصّوفية أبداً. ذلك لأن المقياس عنده هو الفيض، اللانهاية. ولم يرد قط أن يخفف من تلاطم الأمواج في مجرى حياته، بل كان يريد أن يزيد من التركيز والحدة في نفسه. فقد صعّد بالحماسة والوجد الذاتي ما كان برعماً فيه، برعماً للخير وللشر، وصعّد كل عاطفة، وكل رذيلة، ولم يستأصل شيئاً من الخطر فيّ دمه الواعي. ويقدم المقامر فيه كل نفسه مقامراً بها في اللعبة العاطفية الجامحة للقوى. ذلك لأنه لايشعر بمتعة وجوده الكاملة شعوراً حلواً مسكراً إلا في تعاقب الأسود والأحمر، الموت أو الحياة. وجوابه الموجه إلى الطبيعة هو جواب جوته: "أنتِ ألقيتني في

خضم الحياة، وأنت ستخرجينني منها مرة أخرى. أما تصحيح المصير " Corriger la fortune" وتقويم اعوجاجه والنيل من قوته فأمر لايخطر له ببال، وهو لايبحث قط عن اكتمال أو خاتمة أو نهاية في راحة، بل لايبحث إلا عن تصعيد الحياة في الألم. ويصعد شعوره إلى توترات جديدة تزداد علواً باطراد، لأنه لايريد أن يكسب نفسه، وإنما يريد أن يظفر بأعلى مقدار من الشعور. وهو لايريد أن يتجمد مثل جوته متحولاً إلى بلورة صافية (كريستالية) باردة لها مئة وجه تعكس العَماء المضطرم، بل يريد أن يظل شعلة، محطماً نفسه، مدمراً إياها في كل يوم، ليعيد بناء نفسه كل يوم، مكرراً نفسه أبداً، ولكن بقوة مصعَّدة أبداً، ومن تناقض أكثر توتراً. إنه لايريد أن يعرف الحياة معرفة ممتازة بل يريد أن يحس بها. ولايريد أن يكون سيد مصيره بل عبداً متعصباً له. وعلى هذا النحو وحده استطاع أن يصبح أكثر الناس إحاطة بكل ما هو إنساني، من حيث كونه "عبد الله"، وأكثر الناس استسلاماً.

لقد ردّ دوستويفسكي السيادة على كل مصيره إلى مصيره: وبذلك تصبح حياته شامخة جبارة فوق الزمن العابر. إنه الإنسانيّ الشيطاني، عبد القوى الخالدة. وفي شخصيته ينبعث وسط الضوء الوثائقي لعصرنا مرة أخرى شاعر العهود الصوفية الذي كان يعتقد أنه مضى وانقضى عهده، المتنبئ، المجنون العظيم، رجل القدر. وثمة شيء ينتمي إلى زمن سحيق، شيء بطولي يكمن في هذه الشخصية الجبارة. ولئن كانت الأعمال الأدبية ترتفع كالجبال التي تكسوها الأزهار من منحدرات العصر، وهي شواهد على طاقة تشكيل أصيلة، ولكنها ضعيفة الاستمرار قريبة المنال حتى في أعاليها، فإن ذروة إبداعه تبدو

خالية رمادية، كحجارة بركانية عقيمة. ولكن الدم المتدفق من فوهة بركان صدره الممزق يصل إلى أدنى نواة نارية منصهرة في عالمنا. فهنا تقدم روابط تعد بداية لكل بداية وتمتاز بالقوة الابتدائية الأصيلة، ونحن نحس في مصيره وعمله، وقد أخذتنا الرعدة، بالعمق الخفي لكل إنسانية.

شخصيات دوستوييفسكي

إياكم والإيمان بوحـــــدة الإنســـــان.

دوستوييفسكي

كان دوستوييفسكي نفسه بركانياً، ولذلك كان أبطاله بركانيين، ذلك لأن كل إنسان يدل آخر الأمر على من أبدعه.وهم لاينخرطون بسلام في نظام عـالمنا، وفي كل مكان يصلون بإحساسهم إلى المشكلات الأصلية الأولى. وفيهم يقترن الإنسان العصبي الحديث بالمخلوق الذي كان في البدء والذي لايعرف من الحياة شيئاً سوى عاطفته، وهم ينطقون متلعثمين بأولى مسائل العالم وقد ظفروا بآخر المعارف. على أن صورهم لم تبرد بعد في قوالبها، كما أن لبنات البناء لم يجر رصفها في بنيتهم، وملامح الوجه عندهم غير مصقولة. إنهم غير مكتملين أبداً، وهم من أجل ذلك أولو حيوية مضاعفة. ذلك لأن الإنسان المكتمل هو في الوقت نفسه الإنسان المغلق المحدود، وعند دوستوييفسكي يندفع كل شيء صوب اللانهائي. ولايبدو الناس عنده أبطالاً وجديرين بالصياغة الفنية إلا بمقدار ما يقوم الصراع بينهم وبين أنفسهم، إنهم أولو طبائع تنطوي على الإشكال: أما المكتملون، الناضجون فينفضهم عنه كما تنفض

الشجرة ثمرتها عنها. ودوستويفسكي لايحب شخوصه إلا بمقدار ما تعاني، وبمقدار ما تتسم بالصورة المصعّدة الصراعية في حياته الخاصة، وبمقدار ما تكون عماءً (Chaos) يريد أن يتحول إلى مصير.

ولنضع أبطاله أمام صورة أخرى لنفهمها في تفردها الرائع فهماً أفضل ولنقارن. ولنستدع إلى أذهاننا بطلاً من أبطال بلزاك يمثل نموذج الرواية الفرنسية، وسينشأ بغير وعي تصور لاستقامة الخطوط والتحدد والانغلاق الداخلي. فهناك مفهوم، واضح كالشكل الهندسي وخاضع للقوانين مثله. ولقد قُدَّت شخصيات بلزاك كلها من مادة وحيدة يمكن تحديدها بدقة عن طريق الكيمياء النفسية. إنها عناصر ولها كل الخصائص الجوهرية للعناصر، أي أنها أشكال نموذجية للتفاعل في المجالين الأخلاقي والنفسي. وما عادت تنتمي إلى البشر، بل توشك أن تكون صفة مُؤَنْسَنة، أو آلات دقيقة لعاطفة من العواطف. وفي وسع المرء أن يضع مقابل كل اسم عند بلزاك صفة معينة هي قرين ملازم له: فراستينياك هو الطموح، وجوريو هو التضحية، وفوتران هو الفوضى. وفي كل واحد من هؤلاء البشر جرت قوة واحدة مسيطرة من القوى الدافعة كل القوى الداخلية الأخرى إلى نفسها ودفعت بها في اتجاهات الإرادة المركزية للحياة. وقد يميل المرء في الحد الأقصى إلى أن يسميها بالآلات ذات الحركة الذاتية (Automaten) من أجل الدقة والإحكام اللذين ترد بهما على كل إثارة في الحياة على حده. وهي في الحقيقة كآلة في بذلها للطاقة وفي مقاومتها، إذ يمكن للخبير التقني أن يقدرها ويحسبها. وإذا كان المرء قد قرأ بعض آثار بلزاك فهو يستطيع أن يقدر جواب إحدى الشخصيات على حقيقة من الحقائق كما يقدر الرمز في

حجر اللعب من قوة الرمي وثقل الحجر. فالبخيل، غرانديه، يزداد بخلاً بمقدار ما تزداد ابنته بطولة ورغبة في التضحية. وإن المرء ليعرف عن جوريو منذ الأيام التي كان فيها لايزال يعيش بشيء من الرفاه ويعنى بتجميل شعره المستعار، أنه سيبيع صدارته ذات يوم من أجل ابنتيه وسيحطّم أدوات المائدة الفضية، آخر ما يملك، فلابد له بالضرورة أن يتصرف على هذا النحو استناداً إلى وحدة طبيعة شخصيته، وإلى الغريزة التي لايغطيها لحمه الأرضي بقالب إنساني إلاّ تغطيةً ناقصةً.

فشخصيات بلزاك (وكذا شخصيات فيكتور هيجو، وسكوت، وديكنز) هي جميعاً شخصيات بدائية ذات لون واحد، متجهة إلى أهدافها. وهي تمثل وحدات معينة، وتعد من أجل ذلك قابلة للقياس على كفة ميزان الأخلاق. أما ما تتعدد ألوانه ويتخذ آلاف الأشكال في ذلك الكون الفكري فهو المصادفة وحدها التي تواجهها هذه الشخصيات. فعند أولئك القصاصين تتعدد وجوه المعاناة بينما يكون الإنسان هو الوحدة، وتكون الرواية نفسها هي الصراع من أجل القوة ضد القوى الأرضية. فأبطال بلزاك وأبطال الرواية الفرنسية بأسرها إما أن يكونوا أقوى من مقاومة المجتمع وإما أن يكونوا أضعف منها. وهم يقهرون الحياة أو تدهسهم عجلتها.

أما بطل الرواية الألمانية، إذا ما افترضنا نموذجاً له فيلهلم مايستر[١] أو هاينريش الأخضر[٢]، فلا يبلغ هذا اليقين حول اتجاهه الأساسي. فثمة أصوات كثيرة ترتفع في نفسه، وهو متباين من الوجهة

---

(١) بطل رواية ضخمة لجوته تتألف من ثلاثة أجزاء، تحمل اسم هذا البطل عنواناً لها .

(٢) بطل الرواية الرئيسة التي كتبها الكاتب الألماني السويسري جوتفريد كيلر وتحمل اسم البطل نفسه ."المترجم"

النفسية متعدد الأنغام من الوجهة الروحية. ويختلط الخير والشر، والقوة والضعف اختلاطاً فوضوياً حين تتدفق هذه العناصر في داخل نفسه: فبدايته فوضى واختلاط، وضباب الفجر يغشى بصره النقي. إنه يحس بقوى في نفسه ولكنها قوى مازالت غير مجموعة، ومازالت في صراع. وهو يفتقر إلى الانسجام ولكنه مفعم مع ذلك بروح إرادة الحرية. فالعبقرية الألمانية تهدف الآن في معناها الأخير إلى النظام دائماً. وكل الروايات التي تصور تطور الإنسان لا تطوّر شيئاً آخر في هذا البطل الألماني سوى الشخصية. فالقوى تُجمع والإنسان يُرفع إلى صعيد المثل الألماني، إلى البراعة، و"في تيار العالم تتكون الشخصية" حسب عبارة جوته. وتصفو العناصر التي هزتها الحياة فداخلت بينها في الهدوء المكتسب متحولة إلى بلور نقي (كريستال)، ومن سنوات التعلم يظهر المعلم، ومن الصفحة الأخيرة في كل هذه الكتب، من هاينريش الأخضر، وهيبريون، وفيلهلم مايستر، وأوفتردنجن تنظر عين صافية نظرة نفاذة إلى عالم صاف. وتتآخى الحياة مع المثل، والآن ما عادت القوى المنظمة تفعل فعلها في فوضى مسرفة بل أصبحت تُدَّخَر لأعلى الأهداف. ويحقق أبطال جوته وكل الألمان ذواتهم في أسمى صورهم، إذ يصبحون عاملين وبارعين: إنهم يتعلمون الحياة عن طريق التجاريب.

غير أن أبطال دوستويفسكي لايلتمسون ولايجدون مطلقاً علاقة بالحياة الواقعية: وهذه هي السمة التي انفردوا بها. فهم لايريدون أبداً أن يدخلوا الواقع، بل يريدون منذ البداية الأولى أن يتجاوزوه، إلى اللانهائي. فمملكتهم ليست من هذا العالم. وكل الأشكال الظاهرية للقيم والألقاب والسلطان والمال، وكل الأملاك المرئية لا قيمة لها عندهم،

لا من حيث هي غاية، كما هي عند بلزاك، ولا من حيث هي وسيلة، كما هي عند الألمان. إنهم لايريدون أن يثبتوا ذواتهم ولا أن ينخرطوا في نظام العالم. وهم لايدخرون أنفسهم بل يبددونها تبديداً، ولايحسبون ويظلون أبداً غير قابلين للحساب والتقدير. إنهم يريدون أن يحسّوا بأنفسهم ذاتها وبالحياة، لا بظلها وخيالها، ولا بالواقع الظاهري، بل يريدون أن يشعروا بالشيء الابتدائي الصوفي الكبير، وبالقوة الكونية، وبحس الوجود. وحيثما نقب المرء في عمل دوستويفسكي يسمع في كل مكان صخب هذا الاندفاع الحيوي الجامح البدائي تماماً، والذي يكاد يكون كالنبات افتقاراً إلى الوعي، إنها تلك الرغبة، المنتمية إلى عصور سحيقة والتي لاتريد سعادة أو شقاءً هما صورتان من صور الحياة، أو تقويمان، وتمييزان، بل تريد المتعة الموحدة كل التوحيد، كما يشعر المرء بها عند التنفس. إنهم يريدون أن ينهلوا من الينبوع الأصلي، لا من آبار المدن والشوارع، وأن يحسوا بالخلود واللانهاية في أنفسهم وأن يلغوا عالم الحياة الدنيا. إنهم يعرفون عالماً خالداً فحسب، ولايعرفون عالماً اجتماعياً. وهم لا يريدون أن يتعلموا الحياة ولا أن يقهروها، بل يريدون أن يحسوا بها ويحسوا بها كالعارية باعتبار ذلك وَجْدَ الوجود.

ولما كانت شخصيات دوستويفسكي غريبة عن العالم من حبها للعالم، وغير واقعية من شدة تعلقها بالواقع فإنها تبدو أول الأمر على جانب من السذاجة. وهي لاتتخذ اتجاهاً مستقيماً على طول الخط، وليس لها هدف مرئي: فهؤلاء البشر الذين هم ناضجون حقاً يخبطون خبط عشواء كالعميان أو كالسكارى في العالم. إنهم يظلون واقفين، وينظرون إلى ما حولهم، ويسألون كل الأسئلة، ثم يستأنفون الجري إلى المجهول

بلا جواب: وانهم ليبدون وقد دخلوا عالمنا منذ وقت قريب جداً ولما يتكيفوا معه بعد. ولايقدر المرء على أن يفهم شخصيات دوستويفسكي هذه ما لم يفكر في أنهم روس، أبناء شعب سقط وسط حضارتنا الأوربية من غيبوبة عن الوعي بربرية امتدت آلاف السنين. ولما كانوا قد انتزعوا أنفسهم من سلطان الحضارة القديمة، البطريركية، ولم يألفوا بعدُ الحضارة الجديدة، فإنهم يقفون في الوسط، يقفون جميعاً على مفترق للطرق، وشعور كل فرد منهم بانعدام الأمن هو شعور شعب بأسره. إننا نحن الأوربيين نقيم وسط تقاليدنا القديمة كما نقيم في بيت دافئ. أما روسي القرن التاسع عشر، عصر دوستويفسكي، فقد أحرق خلفه الكوخ الخشبي الذي ينتمي إلى العصور السحيقة ولكنه لم يَبْنِ بعدُ بيته الجديد. إنهم جميعاً قوم اجتُثّوا من جذورهم وليس لهم وجهة. وهم مازالوا يتمتعون بقوة الشباب، قوة البرابرة في قبضات أيديهم، ولكن غريزتهم مرتبكة مشوشة بفعل المشكلات التي تتخذ ألف وجه: إنهم لايعرفون بم يبدؤون وقد أفعمت أيديهم قوةً. وهكذا يمدون أيديهم إلى كل شيء ولا يكتفون قط. وينبغي للمرء أن يتحسس هنا مأساة كل فرد من أبطال دوستويفسكي وصراع كل فرد وعوائقه بالاستناد إلى مصير الشعب بأسره. فهذه الروسيا، روسيا منتصف القرن التاسع عشر، لاتدري إلى أين تذهب: إلى الغرب أم إلى الشرق، إلى أوروبا أم إلى آسيا، إلى بطرسبرج، "المدينة المصطنعة"، إلى الحضارة، أم تعود أدراجها إلى المزرعة، إلى العتبة[1] فتورجينيف يدفع بها إلى الأمام، وتولستوي

---

(١) العتبة في الاصطلاح الجغرافي سهول قاحلة في المناطق المدارية خالية من الأشجار حافلة بالأعشاب المتكيفة مع الجفاف ."المترجم"

يردّها إلى الوراء. وكل شيء مضطرب. والقيصرية تواجه على نحو مباشر تحدياً شيوعياً، والأرثوذكسية، المتوارثة منذ عهد بعيد تواجه إلحاداً تعصبياً جنونياً. وما من شيء يتمتع بالثبات، وما من شيء له قيمته أو حدوده في هذا العصر: فما عادت نجوم الإيمان تتألق فوق هاماتهم، ما عادت الشريعة تتألق في صدورهم منذ عهد بعيد. وإن شخصيات دوستويفسكي لهي شخصيات روس أصلاء من حيث كونها مجتثة الجذور من تقاليد كبيرة. إنها تمثل بشراً في مرحلة انتقال، يحملون عماء البداية في قلوبهم، وقد شحنت نفوسهم بالعوائق والشكوك. ولايوجد عندهم سؤال أجيب عنه، ولا طريق ممهد. إنهم جميعاً بشر ينتمون إلى مرحلة الانتقال، إلى مرحلة البداية. وكل واحد منهم يمثل برلماناً إسبانياً[1]: وراءه سفن أجريت، وأمامه المجهول.

ولكن هذا هو العجيب: وهو أن العالم يبدأ من جديد في كل فرد من هؤلاء، لأنهم أناس ينتمون إلى مرحلة بداية، وأن كل الأسئلة التي تجمدت عندنا متحولة إلى مفهومات باردة مازالت تتقد في دمائهم، وأن طرقنا المريحة المسلوكة الممهدة المؤدية إلى ميادين الأخلاق والتي يقوم عليها مرشدون أخلاقيون مازالت مجهولة عندهم: فهم يخترقون الأحراش دائماً وفي كل مكان إلى ما لا حد له، إلى اللانهائي. وكل فرد منهم يشعر بما تشعر به روسيا لينين وتروتسكي، وهو أن عليه أن يعيد بناء النظام العالمي بأسره، وتلك هي قيمة الإنسان الروسي التي لاتوصف بالقياس إلى أوروبا، وهي أن فضولاً بكراً يطرح هنا، مرة أخرى، كل أسئلة الحياة على اللانهاية، وأن قوماً آخرين مازالوا متوقدين على حين

---

(١) Cortes في النص الأصلي، وهي تدل في الأسبانية أصلاً على (قاعة محكمة).

أصبحنا نحن خاملين في ثقافتنا. وعند دوستويفسكي يقوم كل فرد بإعادة النظر مرة أخرى في كل المشكلات ويزحزح لنفسه بيديه الداميتين علامات الحدود الفاصلة بين الخير والشر، كما يقوم كل فرد بتحويل عمائه من جديد إلى عالم. وكل فرد عنده خادم، مبشر بالمسيح الجديد، شهيد ومبشر برايخ ثالث. فما زال عماءُ البداية قائماً في نفوسهم، ولكن غسق اليوم الأول يقوم فيها أيضاً، وهو اليوم الذي خلق فيه النور على الأرض، كما يقوم في نفوسهم الإحساس الغامض باليوم السادس الذي يخلق فيه الإنسان. إن أبطاله هم بناة الطريق إلى عالم جديد: فرواية دوستويفسكي هي أسطورة الإنسان الجديد ومولده من حضن الروح الروسية.

غير أن الأسطورة، ولاسيما الأسطورة القومية، تقتضي إيماناً. ومن أجل ذلك لاينبغي للمرء أن يحاول الإحاطة بهؤلاء البشر بأداة العقل البلورية. فلا يقدر على أن يفهمهم إلا الشعور، الشعور الأخوي وحده. ولابد أن يظهر الإخوة كرامازوف الأربعة مجانين مختلفين أمام الحس السليم، أمام الإنكليزي، والأمريكي، والإنسان العملي، ولابد أن يبدو عالم دوستويفسكي المأساوي بأسره مستشفى للمجاذيب. ذلك لأن ما كان وسيظل أبداً، يشكل أبسط قواعد الطبيعة الأرضية البسيطة السليمة يبدو أقل الأشياء إثارة لاهتمامهم على وجه الأرض وهو: السعادة. افتحوا الكتب التي تبلغ خمسين ألف كتاب والتي تنتجها أوروبا كل عام، عم تتحدث؟ عن السعادة. امرأة تريد زوجاً، أو رجل يريد أن يصبح غنياً وقوياً وذا جاه. وعند ديكنز يوجد في نهاية كل الأمانيِّ البيت الخشبي الجميل وسط الخضرة وزمرة الأطفال المرحين، وعند

بلزاك القصر مع لقب النبالة والملايين. ولننظر إلى ما حولنا، إلى الشارع، وفي الحوانيت الصغيرة، وفي الحجرات المنخفضة، وفي القاعات المشرقة، ماذا يريد الناس هناك؟ السعادة، والاكتفاء، والغنى، والسلطان. من يريد ذلك من شخصيات دوستويفسكي؟ لا أحد. ولا فرد، فهؤلاء لايريدون التوقف عند أي مكان، ولا عند السعادة ذاتها. إنهم يريدون جميعاً أن يمضوا في طريقهم، وعند هؤلاء جميعاً ذلك "القلب الأعلى" الذي يعذب نفسه، فالسعادة شيء لايُؤبّه له عندهم، والاكتفاء شيء لايؤبه له عندهم، والغنى محتقر عندهم أكثر مما هو مرغوب فيه. إن هؤلاء الغرباء لايريدون شيئاً من كل ذلك الذي يريده أفراد جنسنا البشري قاطبة. إنهم يمتازون بالحس غير المألوف وهم لايريدون شيئاً من هذا العالم.

أفهؤلاء إذاً أناس مكتفون لايبالون بالحياة ولايأبهون لها، أم أنهم زُهّاد؟ الأمر على النقيض. لقد قلت إن شخصيات دوستويفسكي تمثل بشراً ينتمون إلى بداية جديدة. وهم يتمتعون، مع كل عبقريتهم وعقلهم الماسيّ، بقلوب طفوليّة ورغائب طفولية. إنهم لايريدون هذا أو ذاك، بل يريدون كل شيء، وكل شيء بقوة فائقة، الخيرَ والشرَّ، والحارَّ والباردَ، والقريب والبعيد. إنهم مفرطون، يتجاوزون الحدود. وهم يبحثون عن الذروة من كل الأشياء ويلتمسون في كلّ توهّج الحسّ حيث تنصهر الخلائط التافهة العابرة ولايبقى شيء سوى الشعور المنصهر المتوهج بالعالم؛ إنه يجرون عبر الحياة كالمتعطشين إلى القتل من الرغبة إلى الندم، ومن الندم إلى الفعل من جديد، ومن الجريمة إلى الاعتراف، ومن الاعتراف إلى الوجد، ولكنهم يمضون في طريقهم في كل مكان مجتازين

كل طرق مصيرهم إلى الرمق الأخير، إلى أن يخرّوا منهارين، والزبد على شفاههم، أو إلى أن يرديهم إنسان آخر. يا لهذا الظمأ إلى الحياة في كل فرد - إنها أمة فتية بأسرها، بشرية جديدة تتلمظ جوعاً إلى العالم، إلى المعرفة، إلى الحقيقة! ألا فابحثوا لي، وأروني إنساناً في عمل دوستويفسكي يتنفس بهدوء، ويلقي عصا الترحال، وقد بلغ هدفه! لا أحد، ولا فرد واحد! فكلهم يتجه في هذا السياق الجنوني إلى الأعلى وإلى الأسفل - ذلك لأن من وطئ الدرجة الأولى فلابد له، كما يقول إليوشا، أن يطمح إلى الدرجة الأخيرة - إلى كل حدب وصوب، فهؤلاء الذين لايرتّدون يتقدمون ويندفعون برغائبهم، في الصقيع والحريق، هؤلاء الخارجون على الحدود، الذين لايلتمسون حدودهم ولايجدونها إلاّ في اللانهاية، كل واحد منهم شعلة، نار من الاضطراب. والاضطراب عذاب. ومن أجل ذلك كان أبطال دوستويفسكي جميعاً هم المتألمون الكبار. فهم يتسمون جميعاً بوجوه مقطّبة، ويعيشون جميعاً في الحمى، في التشنج والنوبات. وقد سمّى فرنسي كبير عالم دوستويفسكي مستشفى للمرضى العصبيين، إذ تولاه الذعر منه، وإنه لحق، فما أشد كدرة ذلك الجو وما أشد ما ينطوي عليه من الخيال لدى النظرة الظاهرية الأولى! حجرات الحانات المفعمة ببخار البراندي، وزنزانات السجن، والزوايا في مساكن الضواحي، وأزقة المواخير والمقاصف، وهناك أخلاط من الشخصيات الذاهلة في عتمة رامبرانتيّة[1]، والقاتل الذي يرفع يديه الملطختين بدم ضحيته، والسكير وسط ضحك المستمعين، والفتاة ذات البريق الأصفر تحت ضوء الزقاق الخافت، والطفل المصاب بالصرع وهو

---

(١) نسبة إلى الرسام رامبراندت.

يتسوّل عند زوايا الشوارع، والقاتل ذو الجرائم السبع في عقوبة الأشغال الشاقة في سيبيريا، والمقامر وقد تعاورته قبضات شركائه اللدّ، وروجوشين منطرحاً كالحيوان أمام حجرة زوجه المقفلة، واللص الشريف الذي يموت في السرير القذر - فيا له من عالم سفلي للشعور، ويا له من جحيم للأهواء الجامحة! ألا ما أشد مأساويّة هذه البشرية، وما أعجب هذه السماء الروسية الرمادية المنخفضة الدكناء أبداً فوق هذه الشخصيات، وما أعجب هذه الظلمات التي تغشى القلب والعاطفة! إنها أراضي البؤس، وصحارى اليأس، ومَطْهَر بلا رحمة أو عدالة.

ألا ما أشد ظلمة هذه البشرية، وهذا العالَم الروسيّ، وما أشد ما ينطويان عليه من الاضطراب والغربة والعداوة أول الأمر! إن هذا العالم ليبدو وقد طغى عليه فيض الآلام، وإن هذه الأرض لتبدو، كما يقول إيفان كرامازوف حانقاً، "غرقى بالدموع حتى أعمق نواة فيها". ولكن الضوء الفكري يخترق بشعاعه المادة الفجة القاتمة مثلما يبدو محيا دوستويفسكي لدى النظرة الأولى قاتماً طينياً كئيباً فلاحياً مَهيناً، ثم يضيء بريق جبينه، وهو يشرق فوق الاستسلام، العنصرَ الأرضيَّ في ملامحه وينير أعماقه بالإيمان. ويبدو عالم دوستويفسكي وكأنما قُدَّ من الألم وحده. ومع ذلك فإن مجموع كل الآلام عند شخصياته ليس أكبر منه في كل عمل فني آخر إلا من حيث الظاهر. ذلك لأن في هذه الشخصيات شيئاً يقابل المتعة، متعة السعادة، بحب الألم، بمتعة العذاب مقابلةً عميقة المعنى: فألمها هو في الوقت نفسه سعادتها، وهي تتشبّث به بأسنانها، وتدفئه على صدرها، وتداعبه بأيديها، وتحبه بكل روحها، ولو أنها لم تكن تحبه لكانت أكثر الخلق تعاسةً.

وهذا التبدّل، هذا التبدّل الجنونيّ العارم في الشعور في الداخل، هذا الانقلاب الأبدي في قيم شخصيات دوستويفسكي قد لايمكن أن يوضحه كل التوضيح إلاّ مثال، وسأختار مثالاً يتكرر في ألف صورة: وذلك هو الألم الذي ينتاب إنساناً نتيجة إهانة، واقعيةً كانت أم مُتَوهَّمةً. فثمة إنسان ما، مخلوق بسيط حساس،سواء أكان موظفاً صغيراً أم كان ابنة ضابط، يتعرض للإهانة، ويُطْعَن في كبريائه بكلمة، قد تكون شيئاً تافهاً. وهذا الانزعاج هو النتيجة الأولى التي تثير الاضطراب في العضوية كلها. الإنسان يتألم، إنه مستاء، فهو يتربّص، تتوتّر أعصابه وينتظر - إزعاجاً جديداً. ويأتي الإزعاج الثاني: أي أن هناك في الحقيقة تراكماً للألم. ولكن الغريب في الأمر أنه ما عاد يؤلم. أجل إن الإنسان المستاء ليشكو، ويصرخ، ولكن شكواه ما عادت شكوى حقيقية: لأنه يحب هذا الانزعاج. ففي هذا "الشعور المستمر بعاره تكمن متعة خفية غير طبيعية". فقد استبدل بالكبرياء المطعونة كبرياءً جديدة: إنها كبرياء الشهيد. والآن ينشأ في نفسه الظمأ إلى استياء جديد، إلى المزيد فالمزيد. ويبدأ بالاستفزاز، ويبالغ، ويتحدى: فالألم هو شوقه الآن، هو رغبته، ومتعته: لقد أهين، وما عاد يتنازل عن ألمه، فهو يتشبث به بأسنانه المشدودة: والآن يصبح من يساعد عدوَّه المحب. وهكذا تضرب نيللي الصغيرة بالبارود في وجه الطبيب ثلاث مرات، وهكذا يردّ راسكولينكوف سونيا، وهكذا تعض اليوتشكا أصابع اليوشا التقي - بدافع الحب، المتعصب، لألمها. وهم جميعاً يحبون الحياة بأسرهم لأنهم يحسون في ذلك بالحياة، الحياة المحبوبة، إحساساً بالغ القوة، ولأنهم يعرفون أن "المرء لايستطيع على هذه الأرض أن يحب حباً حقيقياً إلاّ عن

طريق الألم". وهذا هو ما يريدونه، هذا قبل كل شيء! إنه أقوى برهان لهم على الوجود: فبدلاً من مبدأ: أنا أفكر فأنا موجود (Cogito ergo sum)يطرحون هذا المبدأ: "أنا أتألم، فأنا موجود" هذا هو عند دوستويفسكي وكل شخصياته انتصار الحياة الأعلى. إنه ذروة الشعور بالعالم. ففي السجن يهتف ديمتري بالنشيد الكبير إلى مبدأ "أنا موجود" هذا، إلى نشوة الوجود، ومن أجل هذا الحب للحياة بالذات يغدو التألم ضرورياً عندهم جميعاً. ولذلك لايكون مجموع الآلام عند دوستويفسكي أكبر منه عند الأدباء الآخرين - كما قلت - إلاّ من حيث الظاهر. ذلك لأنه إذا كان ثمة عالم لايكون فيه شيء خالٍ من الرحمة، ويكون فيه مخرج من كل هاوية، ووَجْدٌ ينجم عن كل شقاء، وأمل ينجم عن كل يأس فذلك هو عالمه. وهل كان عمله شيئاً آخر سوى سلسلة حديثة من قصص الرسل، من أقاصيص الخلاص الدينية عن التألم عن طريق الروح؟ وعن الإعادة إلى حظيرة الإيمان بالحياة وبطرق الآلام المؤدية إلى المعرفة؟ وعن الطرق المؤدية إلى دمشق(*) وسط عالمنا.

والإنسان في أعمال دوستويفسكي يكافح من أجل حقيقته الأخيرة، من أجل أناه الإنسانية الشاملة. فحدوث جريمة قتل أو التهاب قلب امرأة بالحب، كل ذلك يعد شيئاً ثانوياً، شيئاً خارجياً، يتصل بما وراء الأحداث (الكواليس). وروايته تجري أحداثها في صميم الإنسان، في المجال النفسي، في العالم الروحي، أما مصائر الحياة الخارجية فليست إلاّ كلمات الختام في نهاية كل فقرة. إنها مجرد وسائل أدبية لإحداث التأثير المسرحي (Maschinerie)، إنها الإطار الخاص بالمشهد،

(*) كناية عن رحلة القديس بولس إلى دمشق تلك الرحلة التي أفضت به إلى الإيمان.

أما المأساة فهي في الداخل دائماً. وهي تتمثل دائماً في التغلب على العوائق، وفي الكفاح من أجل الحقيقة. فكل واحد من أبطاله يسأل نفسه مثل روسيا نفسها: من أنا؟ وما مقدار أهميتي؟ إنه يبحث عن نفسه، بل عن ذروة كيانه فيما لا توقف فيه ولا مكان له، وفيما لا زمان له. إنه يريد أن يعرف نفسه من حيث هو الإنسان الذي يكونه أمام الله، وهو يريد أن يعترف ويؤمن. ذلك لأن الحقيقة عند كل شخصية من شخصيات دوستويفسكي هي أكثر من حاجة، إنها عنده إفراط (Exzess)، ونشوة، والاعتراف أقدس مُتَعه، بل هو نوبته التشنجية. ففي الاعتراف ينهار عند دوستويفسكي الإنسان الكليّ (Allmensch)، الإنسان الرباني، بفعل الإنسان الأرضي، وتنهار الحقيقة بفعل وجودها الجسدي. فيا لِتلك النشوة التي يعبثون معها بالاعتراف كما يخفونه، ويعرضونه - كما يفعل راسكولينكوف أمام بورفيري بيتروفيتش - عرضاً سرياً دائماً، ثم يعودون إلى إخفائه، وواعجباً لهم إذ يرفعون عقيرتهم بعدئذ بالصراخ ويعلنون من الحقائق أكثر مما هو حق، ويكشفون عن نقائصهم في حب جنوني للعرض (Exhibitionismus)، ويمزجون الرذيلة بالفضيلة - هنا، وهنا فحسب، في الكفاح من أجل الأنا الحقيقية، تكمن التوترات الحقيقية عند دوستويفسكي. هنا، في صميم الداخل، يدور الكفاح الكبير لشخصياته، ملاحم القلب الجبارة: هنا، حيث يأتي على نفسه العنصر الروسيّ، العنصر الغريب في نفوسهم، هنا أيضاً تتحول مأساتهم الآن فحسب تحولاً كاملاً إلى مأساة من مآسينا، إلى مأساة الإنسان الكليّ، وبصورة كاملة نشهد في سرّ الولادة الذاتية أسطورة دوستويفسكي عن الإنسان الجديد، عن الإنسان الكليّ الماثل في كل إنسان أرضي.

إنه سر ميلاد الذات: ذلك هو الاسم الذي أطلقه في موضوع نشأة العالم (Cosmogonie) عند دوستويفسكي على ابتداع الإنسان الجديد. وأود أن أحاول أن أسرد قصة كل الطبائع عند دوستوييفسكي في قصة واحدة، من حيث كون هذه القصة أسطورته. ذلك لأن كل هذه الشخصيات المتباينة الأنواع التي تتخذ مئة وجه في تغيُّراتها تتمتع آخر الأمر بمصير واحد. فهي تعيش جميعاً أشكالاً متباينة لمعاناة وحيدة: إنه التأنُّسُن (Die Menschwerdung) فأبطاله جميعاً يمثلون بداية أولى، فقوتهم الحيوية الخاصة تثير في نفوسهم الاضطراب من حيث كونهم روساً يمتازون بالأصالة: ففي سنوات البلوغ، والانبعاث الحسي والفكري يظلم عليهم العقل المرح والحر. إنهم يحسون إحساساً غامضاً بقوة تتخمر في نفوسهم، إنه تطلع جامح خفي؛ فثمة شيء ما مكبوت يتعاظم، ومتفجر يريد أن يخرج من إهابهم الذي مازال قاصراً. إنه حمل خفي (إنه الإنسان الجديد الذي تتفتح براعمه في نفوسهم، ولكنهم لايعرفون ذلك) يجعلهم غارقين في الأحلام. إنهم يجلسون "وحيدين إلى درجة التوحش" في حجرات مظلمة، في زوايا منعزلة ويفكرون، يفكرون ليلاً ونهاراً في أنفسهم، ويظلون طوال سنين عديدة غارقين في تأملاتهم في هذه السكينة(*) الغريبة. إنهم يظلون في هذه الحالة من حالات الذهول الروحي التي توشك أن تكون بوذية، وينحنون انحناءة شديدة على أجسادهم ليصيخوا السمع كما تفعل النساء في الشهور الأولى إذ يصغين إلى دقة هذا القلب الثاني. وتتملكهم كل حالات المخصبين الخفية: الخوف الهستيري من الموت، والخوف من الحياة، ورغائب مرضية قاسية، ورغائب حسية شاذة.

(*) Ataraxie.

وأخيراً يعلمون أن فكرة من الأفكار الجديدة قد أخصبتهم فهم يحاولون الكشف عن السر، ويرهفون أفكارهم إلى أن تغدو حادة بتّارة كالأدوات الجراحية، ويشرحون حالتهم ويبدّدون اكتئابهم في الأحاديث المتعصبة، ويحطمون دماغهم بالتفكير حتى يهدد بالاحتراق في الجنون، إنهم يصوغون جميعاً أفكارهم في فكرة ثابتة وحيدة يفكرون فيها إلى نهايتها القصوى، ويحولونها إلى خنجر حاد مدبب يتجه في أيديهم إليهم أنفسهم. فكيريللوف وشاتوف وراسكولينكوف وإيفان كرامازوف، كل هؤلاء الغرباء لهم فكرتهم "الخاصة" فكرة العدمية، فكرة الغيرية، فكرة الجنون النابليوني بالعالم، وقد أنضجوا جميعاً هذه الفكرة في هذه العزلة المرضية. إنهم يريدون سلاحاً ضد الإنسان الجديد يجب أن ينشأ منهم. ذلك لأن كبرياءهم تريد أن تتوجه ضد هذا الإنسان، وأن تقمعه. ويحاول آخرون من جديد أن يجهزوا على هذا التبرم الخفي، على هذا الألم الحيوي الزاحف المتخمر بحواس ألهبتها السياط. ولنظل ضمن إطار الصورة: إنهم يحاولون أن يطردوا الجنين، كما تفعل النساء إذ يقفزن عن السلالم أو ينزعن إلى تحرير أنفسهن مما لايرغبن فيه بالرقص والسموم. إنهم يندفعون في هيجانهم ليرتفعوا في أصواتهم فوق ألحان هذه الينابيع الخافتة، وفي بعض الأحيان يدمرون أنفسهم لا لشيء إلا ليخربوا هذا البرعم. وهم يضيّعون أنفسهم عمداً في هذه السنين. فهم يشربون ويقامرون وينغمسون في الملذات ويفعلون هذا كله على نحو متعصب إلى أقصى الجنون (ولم لم يفعلوا ذلك لما كانوا من شخصيات دوستويفسكي). فالألم هو الذي يدفعهم إلى رذائلهم، وليس الرغبة الخاملة. إنه ليس شرباً من أجل الرضا والنوم. وليس بالشرب الألماني من

أجل ثقل الأجفان، وإنما هو شرب من أجل الخدر، من أجل نسيان جنونهم، إنها مقامرة لايقصدون بها المال بل قتل الوقت، وتهتك لا من أجل المتعة بل من أجل فقدان الحدود الحقيقية في المبالغة. إنهم يريدون أن يعرفوا من هم، ومن أجل ذلك يبحثون عن الحدود ويريدون أن يعرفوا الحافة القصوى للأنا عندهم في التسخين والتبريد، وأن يعرفوا قبل كل شيء عمقهم الخاص. وفي هذه المتع يلتهبون مرتفعين حتى يصلوا إلى الله، ويهبطون حتى يصلوا إلى الحيوان، ولكنهم يفعلون ذلك دائماً من أجل تثبيت الإنسان في أنفسهم أو يحاولون أن يبرهنوا على وجود أنفسهم على الأقل ماداموا لايعرفون أنفسهم، فكوليا يلقي بنفسه تحت قطار "ليبرهن" لنفسه أنه شجاع، وراسكو لنيكوف يقتل المرأة العجوز ليبرهن على نظريته النابليونية، وهم يفعلون جميعاً أكثر مما يريدون حقاً، لا لشيء إلاّ ليصلوا إلى الحد الأقصى من حدود الشعور. ومن أجل معرفة عمقهم الخاص، حدود إنسانيتهم، يلقون بأنفسهم في كل هاوية: فمن الرغبة الجنسية ينحدرون إلى التهتك، ومن التهتك إلى القسوة، ومن هذه إلى نهايتها الدنيا، إلى الشر البارد الخالي من الروح والقائم على الحساب والتقدير، ولكنهم يصدرون في هذا كله عن حب متحول، عن رغبة في معرفة كيانهم الخاص، عن نوع متحوِّل من الجنون الديني. ومن اليقظة الحكيمة يسقطون في حلقة الجنون ويتحول فضولهم الفكري إلى شذوذ للحواس، ويرتفع لهيب جرائمهم إلى درجة التمثيل والقتل. ولكن ما يميزهم جميعاً هو الألم المصعّد في اللذة المصعّدة. وتسري شعلة الشعور بالميل الجامح إلى أعمق هاوية في جنونهم.

ولكن أبطال دوستوييفسكي كلما أمعنوا جنوناً في الإفراط في

الرغبة والتفكير أصبحوا أقرب إلى أن يكونوا هم أنفسهم، وكلما ازدادوا رغبة في إبادة أنفسهم أصبحوا أقرب إلى أن يستعيدوا أنفسهم. فمآدبهم الصاخبة الماجنة هي مجرد ارتعاشات، وجرائمهم هي تقلصات ميلاد الذات وإهلاكهم لأنفسهم لايحطِّم إلا القشرة المحيطة بالإنسان الداخلي وهي إنقاذ للنفس بأسمى المعاني، وكلما زادوا شدة توتر أنفسهم، وكلما ازدادوا انحناءً وتَلَوِّياً ازدادوا تيسيراً للولادة دونما وعي منهم، ذلك لأن المخلوق الجديد لايستطيع أن يأتي إلى الدنيا إلاّ مع أشدَّ الآلام حرقة. فثمة شيء هائل، شيء غريب لابد أن يظهر إلى جانب ذلك ولا بدّ أن يحررها، ولا بدّ أن تكون لهم أي قوة بمنزلة القابلة في أحرج ساعاتهم ولابد أن تساعدهم الفضيلة والحب والإنسانية الكلية. إن الفعلة المنطوية على التصرف الأقصى، أي الجريمة التي تشد الأعصاب في كل حواسهم هي ضرورية لولادة النقاء، وهنا تحيط بكل ولادة، كما يحدث في الحياة، ظلال الخطر القاتل. فكلتا القوتين القصويين اللتين تنطوي عليهما المقدرة الإنسانية، وهما الموت والحياة، تتشابكان تشابكاً وثيق العرا في هذه الثانية.

وإذاً فتلك هي الأسطورة الإنسانية عند دوستوييفسكي، وهي أن الأنا المختلطة الغامضة المتعددة الوجوه عند كل فرد قد أخضبتها بذرة الإنسان الحق (ذلك الإنسان الأول في فلسفة العصر الوسيط المتحرر من الخطيئة الموروثة، المخلوق الأولي الإلهي النقي). وإن مهمة إقرار هذا الإنسان الأول الخالد المنبثق من الجسد الفاني للإنسان المتحضر في أنفسنا لهي أسمى المهام وهي أكثر الواجبات الأصلية أصالة. إن كل امرئ يتعرض للإخصاب ذلك لأن الحياة لاتنبذ أحداً، ولأنها استقبلت كل أرضي في ساعة سعيدة استقبال المحب، ومع ذلك فليس كل امرئ يعطي

ثمرته. فعند بعض الناس تتعفن في خمول روحي فتموت وتسممه، وآخرون يموتون في آلام المخاض ولايأتي إلى الدنيا إلا الطفل الفكرة. فكيريللوف رجل لابد له أن يقتل نفسه ليستطيع أن يظل إنساناً أصيلاً كل الأصالة، وشاتوف رجل يقتل ليثبت أصالته.

ولكن الآخرين، شخوصَ دوستويفسكي البطوليين، ستاريتس سوسيما وراسكولنيكوف وستيبانوفيتش وروجوشين وديمتري كرامازوف يحطمون أناهم الاجتماعي، يقضون على حالة الديدانية المظلمة في كيانهم الداخلي ليمرقوا كالفراشات من الشكل المنقرض، ويخرج المجنح من الزاحف، والمتعالي من الثقيل الأرضي. وتتحطم العوائق المحيطة بالروح كالقشرة، وتتدفق الروح، روح الإنسان الكلي، وتعود متدفقة إلى اللانهائي. لقد ألغي في نفوسهم كل ما هو شخصي، وكل ما هو فردي. ومن هنا يأتي أيضاً التشابه المطلق بين هذه الشخصيات في لحظة اكتمالها. فإليوشا لايكاد يتميز من ستاريتس وكرامازوف وراسكولنيكوف كما يُطَّهرون في ضوء الحياة الجديدة من جرائمهم بوجوه غسلتها الدموع. ففي نهاية كل روايات دوستويفسكي توجد عملية تطهير العواطف المعروفة في التراجيديا الإغريقية، الغفران العظيم: وفوق العواصف الكاسحة والجو المطهّر ترتفع شعلة المجد الرفيع، مجد قوس قزح، أسمى رمز روسي للتآخي.

ولايدخل أبطال دوستويفسكي المجتمع الحقيقي إلاّ بعد أن يكون الإنسان التقي قد وُلِدَ منهم. فعند بلزاك ينتصر البطل عندما يقهر المجتمع، وعند ديكنز ينتصر البطل عندما ينتظم في سلك الطبقة الاجتماعية، في الحياة المدنية، في العائلة، في المهنة، بسلام. والجماعة

التي يطمح إليها بطل دوستويفسكي ما عادت جماعة اجتماعية (Sozi-ale Gemeinschaft) بل أصبحت جماعة دينية. إنه لايبحث عن مجتمع بل يبحث عن أخوة عالمية. وكل رواياته تتناول هذا الإنسان الأخير وحده: فقد تمّ التغلب على الاجتماعيّ، محطة الانتقال الاجتماعية بما فيها من كبرياء قليلة وكراهية خبيثة، وتحوّل إنسان الأنا (Der Ich-mensch) إلى الإنسان الكلي (Der Allmensch)، وفي خضوع لا نهائي، وفي حب لاهب، يحيى قلبهُ الاخ، الإنسان التقي الكامن في كل إنسان آخر. وهذا الإنسان الأخير المُطَهَّر ما عاد يعرف الفوارق، وما عاد يعرف شعوراً اجتماعياً طبقياً: ذلك أن روحه العارية كأنها في الفردوس لاتعرف حياء ولا كبرياء ولا كراهية ولا احتقاراً. إنهم مجرمون وعواهر، قتلة وقديسون، أمراء وسكارى يتجاورون فيما بينهم في ذلك المستوى من أنا حياتهم الذي هو أدنى المستويات وأكثرها أصالةً، وكل الطبقات يتداخل بعضها في بعض كمياه الجداول، قلباً إلى قلبٍ، وروحاً في روح. فهذا وحده هو الأمر الحاسم عند دوستويفسكي: إلى أي مدى يصبح الواحد من أبطاله حقيقياً ويصل إلى الإنسانية الحقيقية. أما كيف تحقق هذا الغفران، هذا الظفر بالذات (Selbstgewinnung) فذلك أمر غير ذي شأن. فمن وصل إلى المعرفة يفهم كل شيء ويعرف "أن قوانين الفكر البشري مازالت خفية لم يسبر غورها إلى درجة أنه لايوجد أطباء يمتازون بالعمق ولايوجد قضاة يصدرون الأحكام النهائية"، ويعرف أنه ما من أحد مذنب أو أن الناس جميعاً مذنبون، وأنه لايجوز لأحد أن يكون قاضياً على أحد، بل يجوز له أن يكون أخاً للأخ فحسب.

ومن أجل ذلك لايوجد في عالم دوستويفسكي أشرار بصورة

نهائية ولا "فساق"، ولا جحيم ولا دائرة دنيا، كما هو الأمر عند دانتي، لايستطيع السيد المسيح نفسه أن يخرجهم منها، إنه لايعرف إلا المظاهر ويعلم أن الإنسان ذا السلوك الخاطئ لايزال الملتهب التهاباً روحياً مطرد الزيادة وهو أقرب إلى الإنسان الحقيقي من المتكبرين، والباردين والمستقيمين الذين تجمّد ذلك الإنسان الحقيقي في صدورهم متحولاً إلى امتثال مدني. لقد عانى أبطاله الحقيقيون، ولذلك يمتازون بالخشوع أمام الألم ويملكون بذلك سرّ الأرض الأخير. فمن يُعانِ يصبح بحكم المشاركة في الألم أخاً، ويصبح الخوف غريباً عن كل رفاقه في الإنسانية لأنهم لاينظرون إلاّ إلى الإنسان الداخلي، إلى الأخ. وهم يمتازون بالمقدرة الرفيعة التي يسميها ذات مرة بالمقدرة الروسية النموذجية، وهي أنهم لايستطيعون أن يقيموا على الكراهية عهداً طويلاً، وبذلك يتمتعون بمقدرة لا حد لها على فهم كل ما هو أرضي. إنهم مازالوا يتصارعون فيما بينهم كثيراً ومازالوا يعذبون أنفسهم لأنهم يخجلون من حبهم الخاص، لأنهم يرون تذللهم ضعفاً ومازال من الأمور البعيدة عن متناول عقلهم أن ذلك التذلل هو أكثر قوى البشرية خصباً. ولكن صوتهم الداخلي يلمّ بالحقيقة دائماً. وبينما يهين كل منهم الآخر بالكلمات ويناصب بعضهم بعضاً العداء تنظر العيون الداخلية إلى ما حولها طويلاً في سعادة وفهم، وتقبّل الشفة فم الأخ في ألم. لقد تبين الإنسان العاري الخالد نفسه فيهم، وإن سرّ التآخي الشامل هذا في المعرفة الأخوية. هذه الأنشودة الأورفية من أناشيد الروح، لهي الموسيقا الغنائية في عمل دوستويفسكي القاتم.

واقعية وخيالية

أيّ شيء يمكن أن يكون عندي أكثر خياليةً من الواقع؟

دوستويفسكي

إن الحقيقة، الحقيقة المباشرة لوجود الإنسان المحدود هي ما يبحث عنه الإنسان عند دوستويفسكي: والحقيقة هي أيضاً ما يبحث عنه الفنان في دوستويفسكي. فهو واقعي، وواقعي بإصرار ومثابرة ـ فهو يذهب دائماً إلى الحدود القصوى حيث تصبح الأشكال مشابهة لنقيضها: مشابهة لضدها على نحو بالغ الخفاء ـ، حتى ليبدو هذا الواقع لكل نظرة يومية ألِفَت الاعتدال خيالياً. ويقول هو نفسه: "إني لأحب الواقعية حتى عند الحدود التي تصل فيها إلى الخيالي، فأي شيء يمكن أن يكون عندي أكثر خيالية وانطواءً على المفاجأة وبعداً عن الاحتمال من الواقع؟". إن الحقيقة ـ وهذه لايكتشفها المرء عند أي فنان اكتشافاً أكثر إقناعاً وإيناساً منه عند دوستويفسكي ـ لاتكمن وراء الاحتمال بل تقف ضده. إنها فوق حدة بصر النظرة العادية بالعين المجردة من الوجهة النفسية: فكما ترى العين المجردة في قطرة الماء وحدة مازالت تنعكس في صفاء ويرى المجهر فيها تعدداً مضطرماً وعماءً هائلاً من

الانسكابات، فإن الفنان يتعرف بالواقعية الأعلى على حقائق تبدو متناقضةً مع الحقائق الموحاة.

وقد كانت معرفة هذه الحقيقة الأعلى أو هذه الحقيقة الأعمق التي تكمن تحت إهاب الأشياء بصورة عميقة، والقريبة إلى نقطة القلب في كل الوجود ، كانت هذه المعرفة هوى دوستويفسكي، فهو يريد في الوقت نفسه أن يعرف الإنسان وحدة وتعدداً، في النظرة الحرة وفي النظرة الحادة على حد سواء، معرفة حقة. ومن أجل ذلك تنفصل واقعيته القائمة على الرؤيا والمعرفة، والتي تجمع بين قوة مجهر وقوة إضاءة المستبصر، بفاصل كالجدار عما كان الفرنسيون يسمونه فن الواقعية الأول. ذلك لأن دوستويفسكي ينتمي إلى مجال آخر من مجالات الفكر المبدع، شأن نفسيته، على الرغم من أنه أكثر دقة في تحليلاته وأبعد مدىً من أي واحد من أولئك الذين كانوا يسمّون أنفسهم الطبيعيين المثابرين ("Konsequente Naturalisten" إذْ عَنَواْ بذلك أنهم مضوا إلى النهاية على حين يتجاوز دوستويفسكي كل نهاية). فالطبيعية الدقيقة (Der exakte naturalismus) التي ترجع إلى أيام زولا نشأت مباشرة مع العلم، فهذا فلوبير يقطّر في بوتقة دماغه ألفي كتاب من مكتبة باريس الوطنية ليجد التلوين الطبيعي لـ "محاولة" أو "سلمبو"، ويجري زولا ثلاثة أشهر قبل أن يكتب رواياته مثل مراسل صحفي، ومعه سجل ملاحظاته، في البورصة، وفي المحلات التجارية وفي المراسم، ليسجل النماذج ويلتقط الوقائع. فالواقع عند هؤلاء الذين يسجلون صورة العالم هو مادة باردة مكشوفة قابلة للتقدير والحساب. إنهم يرون كل الأشياء بنظرة المصور الفوتوغرافي اليقظة التي تقدر وتوازن. إنهم يجمعون

وينظمون، ويمزجون، ويقطِّرون عناصر الحياة كلاً على حدة، وهم علماء الفن البارزون، يمارسون نوعاً من كيمياء الربط والفك.

أما عمليةُ الملاحظة الفنية عند دوستويفسكي، فهي، على النقيض من ذلك، عملية لايمكن فصلها عن العنصر الشيطاني. ولئن كان العلم عند أولئك الآخرين فناً، فإن علمهُ هو الفن الأسود. ذلك أنه لايمارس الكيمياء التجريبية وإنما يمارس سيمياء الواقع (Allchemie der Wirklich-keit)، إنه لايمارس علم الفلك بل يمارس علم التنجيم الروحي. وليس بالباحث البارد. بل يضرب بذلك البصر في كابوس شيطاني. ولكن رؤياهُ الوثابة هي أشد كمالاً من تلك الملاحظة المنظمة. وهو لايجمع ومع ذلك يحزر كل شيء. إنه لايحسب ومع ذلك فقياسه لايخطئ، وتمس تشخيصاته، تلك التي تمتاز بوضوح الرؤية وإشراقها، في حمى التجلي، الأصل الخفي من دون أن تلمس نبض الأشياء وحده. فثمة شيء من المعرفة القائمة على الحلم والمتسمة بحدة الرؤية يكمن في معرفته. وثمة شيء من السحر يكمن في فنِّه. فما هي إلا إشارة وإذا هو يمسك بالعالم في قبضته. وما هي إلا نظرة ثم تتحول النظرة إلى صورة. إنه لايحتاج إلى أن يكثر من الرسم، ولايحتاج إلى أن ينهض بعبء التفاصيل المضني. هو يرسم بالسحر. ولينظر المرء مرةً في شخصيات هذا الواقعي الكبرى: راسكو لينكوف، وأليوشا وفيدور كرامازوف، وميشكين، هؤلاء الماثلون جميعاً في شعورنا بصورة ملموسة إلى درجة هائلة. أين يصفهم؟ ربما رسم الخطوط العريضة لملامحهم في ثلاثة سطور بنوع من الرسم المختزل. وهو لايكادُ يتحدثُ عنهم إلا بإشارة، ويصف وجههم بأربع أو خمسٍ من الجمل البسيطة. وهذا كل شيء. أما السن والمهنةُ والطبقة

والثياب ولون الشعر وسيماء الوجه، فإن هذا كله، هذا الذي يبدو بالغ الأهمية في وصف الأشخاص لم يثبّت إلاّ في إيجاز اختزالي. ومع ذلك فما أشد اضطرام كل شخصية من هذه الشخصيات في دمائنا. ولنقارن الآن بهذه الواقعية السحرية الوصف الدقيق عند واقعيٍّ مثابر. فزولا ينظم قبل أن يشرع في العمل، إضبارة كاملة لشخصياته، فهو يؤلف سجلاً ذا نظام دقيق، ويحرر بطاقة مرور لكل إنسان يعبر عتبة الرواية، إنه يقيسهُ، كم يبلغ ارتفاعه من السنتمترات، ويلاحظ كم ينقصه من الأسنان، ويعد الثآليل على وجنتيه، ويمر بيده على لحيته ليرى أهي خشنة أم ناعمة، ويتلمّس كل بثرة على جلده كما يتلمس أظافر الأصابع، ويعرف صوت الواحد من شخصياته ونفسه، وهو يتتبع دم شخصياته وميراثها وخصالها الوراثية المرضية، ويكشف عن رصيدها في المصرف ليعرف مواردها، ويقيس كل ما يمكن أن يقاس من الخارج على وجه الإطلاق.

ومع ذلك فما تكاد الشخصياتُ تتحرك حتى تتبخر وحدة الرؤيا وتتحطم الفسيفساء الفنية متحولة إلى آلاف الشظايا. ويبقى شيء روحاني تقريباً، ولا يبقى هناك إنسان حي.

وههنا يكمن خطأ ذلك الفن: فالطبيعيون يصفون البشر في بداية الرواية على وجه الدقة في حالة سكونهم، وكأنهم في نومهم النفسي: ومن أجل ذلك لاتتسم صورهم إلا بالأمانة الأبجدية التي تتجلى في تماثيل أقنعة الموتى[1]. وهنا يرى المرء الميتَ، الشكلَ، لا الحياةَ الكامنةَ فيه. ولكن حيث تنتهي تلك الطبيعة بالضبط تبدأ طبيعية

---

(١) قالب من الشمع يصب على وجه الميت قبل دفنه ليتخذ منه تمثال للذكرى. "المترجم"

دوستويفسكي الكبيرة العملاقة. فشخصياته لاتتخذ أشكالها المرنة إلا في الانفعال، في العاطفة الجامحة، في حالة التصاعد. وعلى حين يحاول أولئك الطبيعيون أن يصوروا النفس عن طريق الجسد، يعمدُ هو إلى إنشاء الجسد عن طريق النفس: فصورته لاتصبح صورة ملموسة محسوسة إلا حين تشدّ العاطفة الجامحة ملامح شخصياتها وتدخل عليها التوتر وتخضلُّ العين بندى الشعور، وحين يسقط عنها قناع الهدوء المدني، قناع الجمود النفسي. ولايُقدِم دوستويفسكي صاحب الرؤى على صياغة شخصياته الإنسانية إلا حين تتقد وتستعر.

وإذاً فالخطوط العريضة الأولى للوصف عند دوستويفسكي، تلك الخطوط المظلمة التي تغشاها الظلال قليلاً في البداية، هي خطوط متعمدة لم تأتِ عن طريق المصادفة ففي رواياته يدخل المرء وكأنه يدخل غرفة مظلمة. فلا يرى المرء إلا خطوطاً عريضة، وهو يسمع أصواتاً مبهمة من دون أن يشعر بمن تصدرُ عنه. ولا يتعوّدُ المرء على الجو إلا بالتدريج، وتزداد حدة العين: وكما يحدث على لوحات رامبراندت الفنية يبدأ السائل النفسي الرقيق بالإشعاع في داخل الإنسان من غسق عميق. ولاتظهر الشخصيات تحت الضوء إلا حين تحتد عواطفها فعند دوستويفسكي لابد للمرء أن يتقد أولاً ليغدو مرئياً، ولابد لأعصابه أن تكون مشدودة إلى درجة التمزق ليصدح صوته: "فلا يتشكل حول النفس عنده إلا الجسد، ولايتشكل حول العاطفة إلا الصورة" والآن فحسب، تبدأ واقعيته الشيطانية، إذ تبدو شخصياته "مسخّنة"، وتبدأ فيها حالةُ الحمى الغريبة ـ وكل شخصيات دوستويفسكي تمثل حالات متقلبة من الحمى ـ الآن فحسب يبدأ ذلك الجري السحري وراء

التفاصيل، الآن فحسب يسعى وراء أصغر حركة ويُنَقِّب عن الابتسامة، ويزحف داخل أوكار الثعالب الملتوية التي تكمن فيها المشاعر المتداخلة، ويتعقب كل أثر قدم لأفكارها إلى أن يبلغ مملكة ظلال الشعور وترتسم كل حركة بصورة مجسدة، وتصفو كل فكرة صفاء البلور النقي، وكلما أوغلت النفوس المطاردة في العالم الدرامي ازداد اتِّقادها من الداخل، وازداد كيانها شفافيّة: فأكثر الحالات استعصاءً على الإدراك وإيغالاً في الغيبة، هذه الحالات بالذات، تمتاز عند دوستويفسكي بدقة التشخيص السريري، وبالخطوط الواضحة العريضة لشكل هندسي. وعندئذ لاتضيع أدق اللُّوَيْنات(١) ولاتفلت من حواسه المرهفة أصغر الذبذبات: وفي النقطة التي يعجز عندها الفنانون الآخرون ويحوِّلون أبصارهم وكأنما بهرها النور الصادر من عالم ما فوق الطبيعة، في هذه النقطة بالذات تصبح واقعية دوستويفسكي أكثر ما تكون وضوحاً للعيان. وهذه اللحظات التي يبلغ فيها الإنسان الحدود القصوى لإمكاناته والتي تكاد المعرفةُ تتحوَّل فيها إلى فكاهةٍ جنونية والعاطفةُ إلى جريمة، هذه اللحظاتُ تمثل أيضاً أكثر الرؤى خلوداً في الذاكرة في عمله الفني. وإذا ما استحضرنا في أذهاننا صورة راسكولنيكوف لم نرهُ شخصية تتسكع في الشارع أو في الغرفة، أو طالب طب شاباً في الخامسة والعشرين، أو إنساناً يتمتع بهذا وتلك من الخصائص الخارجية، وإنما تنبعث فينا الرؤيا الدرامية للعاطفةِ الجامحة التائهة، وهو يتسلق درج المنزل مرتعش اليدين يعلو جبهته عرق بارد، وكأنَّ عينيه مغمضتان، هناك حيث ارتكب جريمة القتل، ويشد حبل الجرس النحاسي على باب القتيلة في نوم مغناطيسي خفي

(١) Nuances.

ليستمتع بآلامه مرة أخرى استمتاعاً حسياً. ونحن نرى ديمتري كرامازوف في مطاهر الاستجواب وهو يحطم المنصة بقبضتيه الهادرتين، وهو يزبد من الغضب والانفعال. ونحن نرى الإنسان عند دوستوييفسكي لايغدو ذا صورةٍ ملموسة إلا في حالةِ الهيجان الأقصى، في النقطة النهائية من شعوره، وكما يرسم ليوناردو في رسومه الكاريكاتورية الرائعة الجانبَ المضحكَ المبالغ فيه من الجسد وشذوذ الجانب الطبيعي الجسدي حيث يتجاوز هذا الشذوذ الصورة المألوفة، فإن دوستوييفسكي يتناول النفس الإنسانية في لحظة اندفاعها وعنفوانها وكأنه يفعل ذلك في الثواني التي يشرف فيها الإنسان على الحافة القصوى لإمكاناته. أما الحالة الوسطى فهي مكروهةٌ عنده مثل كل توازن ومثل كل انسجام: فليس هناك شيءٌ يستفزُ هواه الفنيّ الجامح ويدفعه إلى أقصى حدود الواقعية إلاّ ما يخرج على حدود المألوف وما لايُرى وما يتسم بالطابع الشيطاني. إنه أكثر مثّالٍ للامألوف تفرُّداً وأكبر مشرحٍ للنفس الحساسة والمريضة عرفه الفن.

أما الآلة، الآلة الخفية التي يتغلغل بها دوستوييفسكي في أعماق شخصياته فهي الكلمة. فجوته يصف كل شيء بالبصر، فهو إنسان يعتمد على عينيه ـ وقد عبر فاغنر عن هذه الفروق أوفق ما يكون التعبير ـ أما دوستوييفسكي فهو إنسان يعتمد على أذنيه. إذ لابد له أن يسمع شخصياته وهي تتكلم وأن يُنْطِقَها لكي يحس بها على نحو مرئي ملموس، ولقد عبر ميرشكوفسكي عن وجهة نظره بوضوح تام في تحليله العبقري لكل من الروائيين الروس: فنحن نسمع عند تولستوي لأننا نرى، أما عند دوستوييفسكي فنرى لأننا نسمع. وتظل شخصياته

ظلالاً وأشباحاً مادامت لاتتكلم. والكلمةُ وحدها هي الندى البليل الذي يخصب روحها: إنها تفتح باطنها في الحوار كالأزهار الخيالية، وتعرض ألوانها وغبار الطلع الذي يخصبها. وفي المناقشة تحتدُّ، وتستيقظ من سباتها الروحي، ولايتجه هوى دوستويفسكي الفني إلاّ نحو الإنسان اليقظان ذي العاطفة الجامحة، وقد سبق أن قلت هذا. إنه يلتقط الكلمة من روحهم ليمسك من بعد ذلك بالروح نفسها. وتلك الرؤية الشيطانية النفسية المرهفة للتفاصيل عند دوستويفسكي لاتعدو أن تكون آخر الأمر شيئاً آخر سوى حدّة سمع لا مثيل لها.

لايعرف الأدب العالمي تركيبات مرنة أكثر اكتمالاً من الأقوال المأثورة عند شخصيات دوستويفسكي. فمكان كل كلمة من الجملة ذو دلالة رمزية، والتركيب اللغوي يبيِّن السمات الخاصة، وما من شيءٍ يأتي عرضاً، وكل مقطع صوتي مبتور، وكل لحن مخنوق هما الضرورة ذاتها. وكل فترة سكون، وكل تكرار، وكل استنشاق، وكل تلعثم، من الأمور الجوهرية.

وإن المرء ليسمع دائماً صوت التحليق المكبوت وراء الكلمة المنطوقة. ولايعرف المرء من الحديث عند دوستويفسكي ما يقوله كل إنسان على حدة، وما يريد أن يقوله فحسب، بل يعرف أيضاً ما يكمِّله. وهذه الواقعية العبقرية القائمة على الإصغاء الروحي تواكب بأسرها أكثر حالات الكلمة خفاءً، وتدخل مجال الحديث الجنوني الثمل المتسم بالسطحية والضحالة، ومجال الوجد المجنح الخاشع الكامل في نوبة الصرع، وأزمة الاختلاط القائم على الكذب والخداع. ومن بخار الحديث الملتهب تنبعث الروح، ومن الروح يتبلور الجسد شيئاً فشيئاً. وإن المرء

ليحلم عند دوستويفسكي بشخصياته في رؤيا مشرقة، بمجرد أن يسمعها تتحدث "وفي وسع دوستويفسكي أن يوفر على نفسه مؤونة رسمها رسماً تصويرياً، ذلك لأننا نتحول بأنفسنا في النوم المغناطيسي الذي يُحْدثه كلامهم إلى أناسٍ تغلب الرؤى على أذهانهم. وأود أن أختار مثالاً.

ففي رواية "الأبله" يسير الجنرال الشيخ، المصاب بداء الكذب، إلى جانب الأمير ميشكين ويقصُّ عليه ذكريات. ويأخذ في الكذب، ثم ينحدر انحداراً يزداد عمقاً على نحو مطرد، في هوة أكاذيبه، ويقع في أحابيلها على نحو كامل. ويتحدث ويتحدث ويتحدث، وتفيض أكذوبته على صفحات عديدة.

ولايصف دوستويفسكي الآن موقفه بسطر واحد، ولكني أحسُّ من كلمته، ومن تلعثمه، ومن تعثره، ومن استعجاله العصبي كيف يسير إلى جانب ميشكين، وكيف وقع في الشرك، وأرى كيف ينظر إلى الأعلى وينظر من الجانب إلى الأمير في حذر ليرى أيسيء الظن به، وكيف يظل واقفاً وهو يأمل أن يقاطعه الأمير. وإني لأرى كيف تنعقد حبات العرق على جبهته كحبات اللؤلؤ، وأرى كيف تتغير سحنته، تلك المتحمسة بادئ الأمر، معبرةً عن الخوف على نحو مطرد الزيادة، وأرى كيف ينكفئ وينكمش، شأن كلب يخاف أن يضرب بالسوط، وأنا أرى الأمير الذي يحس بنفسه بكل جهود الكذاب في قرارة نفسه ويكبت إحساسه. فأين يوجد هذا مكتوباً عند دوستويفسكي؟ لايوجد في أي مكان، ولا في سطر واحد، ومع ذلك فأنا أرى كل تجعيدة في وجهه بوضوح شديد التأثير. فهنا يوجد في مكان ما سرُّ الحالم في الكلام، في

واقع اللحن، في موقع المواقع الصوتية، ويبلغ من سحر فن التعبير هذا أنَّ روح شخصياته تظل تحلِّق بأسرها حتى خلال التورم الذي لا مناص منه والذي يمثله كل نقل إلى لغة أجنبية. فشخصية الإنسان بأسرها تكمن عند دوستويفسكي في إيقاع كلامه. وهذا التكثيف يصل إليه حدسه العبقري في كثير من الأحيان بإشارة ضئيلة، بما يقارب مقطعاً صوتياً. وعندما يكتب فيدور كرامازوف على غلاف الرسالة الموجهة إلى غروشِنْكا إلى جانب اسمها: "فرختي!" يرى المرء محيا المتهتك العاجز، ويرى الأسنان الرديئة التي يسيل من خلالها لعابه على شفتيه الباسمتين في خمول، وعندما يصرخ الماجور السادي عند ضربه بالعصا "إضرب، إضرب" فإنَّ شخصيته بأسرها تتجلى في هذه العبارة الضئيلة، إنها صورة ملتهبة، اللهاث من الرغبة، والعينان المتراقصتان، والوجه المحمر، واللهاث من المتعة الآثمة.

هذه التفاصيل الواقعية الصغيرة عند دوستويفسكي، التي تنغرز في الشعور كالصنارة المرهفة وتقتحم مجال المعاناة عند الآخرين بلا مقاومة، إنها تمثل أكثر وسائله الفنية جودة ونقاءً، كما تمثل في الوقت نفسه أعلى انتصار للواقعية الحدسية على الطبيعية المنهجية. غير أن دوستويفسكي لايسرف أبداً في استعمال تفاصيله هذه. فهو يضع تفصيلاً وحيداً حيث يستعمل الآخرون مئات من التفاصيل، ولكنه يوفر على نفسه هذه التفاصيل الصغيرة القاسية التي تتصل بالحقيقة الأخيرة بدقة مفرطة مستهترة، وهو يفاجئ القارئ بها في أعلى لحظة من لحظات الوجد، حين يكون القارئ أقلَّ ما يكون توقعاً لها. وما يفتأ يصيب بيد لاترحم قطرة الدنس الأرضي في كأس الوجد، ذلك لأن الوجود الواقعي

والحقيقي عنده يعني أن يعمل المرء على نحو مضاد للرومانسية ومضاد للعواطف. إنه يريد أن نستمتع استمتاعاً متبايناً قائماً على الصراع كما كان هو نفسه يحس إحساساً متبايناً قائماً على الصراع، وهو لايريد، هنا أيضاً، انسجاماً ولا توازناً. وتتجلى هذه الألوان الحادة من التمزق دائماً في كل أعماله، حيث ينسف بالتفاصيل الشيطانية أكثر الثواني سمواً، ويقابل أقدس ما في الحياة بخبثها الذي يبتسم أمامه ابتسامةً ساخرة. وأنا أذكّر هنا بمأساة "الأبله" فحسب، لابراز لحظةٍ من لحظات التضاد كهذه، فقد قتل روجوشين "ناستاسيا فيليبوفنا"، والآن يبحث عن ميشكين الأخ. ويجده في الشارع، ويلمسه بيده. ولايحتاجان إلى أن يتحدث أحدهما إلى الآخر فثمة حدسٌ رهيب يعرف كل شيء سلفاً. ويمضيان عبر الشارع إلى البيت حيث ترقد القتيلة: وينهض في نفس المرء إحساس هائل ما، إحساس قبليٌ بالعظمة والوقار، وتصدح الأصوات في كل الأجواء. ويخطو كلا العدوين، عَدُوَا حياةٍ بأسرها، وقد آخى بينهما الشعور، إلى حجرة القتيلة. ناستاسيا فيليبوفنا ترقد ميتة.

ويحس المرء أن هذين الإنسانين سيقولان لنفسيهما الآن آخر كلمة وهما يقفان أحدهما قبالة الآخر عند جثة المرأة التي كانت تفرق بينهما. ثم يأتي الحوار - وتتمزق كل السماوات من الموضوعية العارية الفظّة، الأرضية إلى درجة الالتهاب، والذهنية الشيطانية. ويتحدثان أول ما يتحدثان، وآخر ما يتحدثان - عما إذا كانت الجثة ستفوح رائحتها. ويروي روجوشين بموضوعية حادةٍ مرهفة أنه اشترى "قماشاً من الكتان المشمّع الأمريكي" و"صبَّ عليها أربع زجاجات من سائل معقم".

ومثل هذه التفاصيل هي ما أسميه عند دوستويفسكي بالتفاصيل السادية، الشيطانية، ذلك لأن الواقعية هنا تربو على مجرد لمسة فنية من اللمسات التقنية، ولأن الواقعية هنا انتقام ميتافيزيائي، اندفاعُ تهتكٍ خفي، إنه اندفاع خيبة أمل عنيفة ساخرة. "أربع زجاجات!" ذلك هو الجانب الرياضي في العدد، "قماش مشمع أمريكي!" تلك هي الدقة المفزعة في التفاصيل - هذه عمليات تخريب متعمدة للانسجام النفسي، ثورات قاسية على وحدة الشعور. وبوعي متعمد "فهو عدو للرومانسية، كما أنه عدو لأولي العواطف الرقيقة" يحشر مشهده في قلب اللغو والسطحية. فثمة مقاهٍ قذرة في الأقبية تفوح منها رائحة كريهة من البيرة والخمر الرخيص، وحجرات هي "توابيت" مظلمة ضيقة، لايفصل بينها إلاّ جدران خشبية، ولايوجد قط ردهات، وفنادق، وقصور، ومكاتب. وتتسم شخصياته بصورة متعمدة بأنها "مزعجة"، فمن نساء مقرورات وطلاب منحلين إلى عاطلين ومبذرين، ولصوص نهار، ولايوجد قط شخصيات اجتماعية. غير أنه يقيم أكبر مآسي العصر وسط هذا الجو المظلم من الحياة اليومية، ومن المأساوي البائس ينهض الساعي الجليل على نحو خيالي، وما من شيء عنده يحدث مفعولاً أكثر شيطانيةً من هذا التضاد بين الصحو الخارجي الظاهري والسكر النفسي، وبين الفقر المادي وإزهاق القلب، ففي حجرات الخمر يبشر مخمورون بعودة الرايخ الثالث، ويروي قديسه إليوشا أعمق أسطورة دينية، بينما تجلس مومس في حضنه، وفي المواخير ودور القمار تتفتح رسائل الخير والتبشير، ومشهد راسكولنيكوف الذي هو أسمى المشاهد، حيث يخر القاتل وينحني أمام آلام البشرية قاطبة، هذا المشهد يدور في ركن

بحجرة-عاهر، ويقوم به الخياط كابرنوف المتلعثم. تيار متناوب لاينقطع، بارد أو ساخن، ساخن أو بارد، ولكنه لايكون فاتراً أبداً، وما أكثر ما تخضب الحياة دماء عاطفته الجامحة، ويلقي بالمشاعر المستثارة متنقلاً من اضطرابٍ إلى آخــر. ومن أجل ذلك لايصل المرء قط في رواياتِ دوستوييفسكي إلى الراحة ولايبلغ قط إيقاعية القراءة الرخيّة، ولايدع قط نَفَس قارئ يجري في هدوء، ويظل القارئ عنده يرتعد مضطرباً، وكأنه يتعرض لصدمات كهربائية وتزداد الحرارة والاحتراق والاضطراب والفضول من صفحة إلى أخرى. ونغدو مشابهين له نفسه مادمنا تحت سلطانه الأدبي. وكما يفعل دوستوييفسكي في داخل نفسه، وهو الثنويّ الخالد، الإنسان المصلوب على صليب الصراع، وكما يفعل في شخصياته، ينسف عند القارئ أيضاً وحدة الشعور.

ومع ذلك، يجب أن يجاب عن السؤال "لماذا يُحْدِث فينا عمل دوستوييفسكي، هذا العمل الأكثر التصاقاً بالأرض من بين كل الأعمال، مفعولاً غير أرضي على الرغم من مثل هذا الاكتمال الشيطاني للحقيقة، فهو يبدو لنا عالماً حقاً، ولكنه مع ذلك يبدو كأنه عالم إلى جانب عالمنا أو فوقه، إلاّ أنه ليس هو نفسه. لماذا نقف في الداخل بأعمق شعورنا ونشعر مع ذلك بأننا غرباء على نحو ما؟ لماذا يشتعل في كل رواياته شيء كالضوء الصناعي ويكون المكان في الداخل وكأنه من صنع الهلوسات والأحلام؟ لماذا نحس به، هذا الواقعي إلى أقصى الحدود، وكأنه أقرب إلى سائرٍ في نومه منه إلى مصور للواقع؟ لماذا لايوجد فيها دفء شمس خصب على الرغم من كل ناريّتها، بل على الرغم من كل سعيرها الفائق، بل يوجد فيها ضوء شمالي ما مؤلم، دموي وباهر. لماذا

نحس بهذا التصوير للحياة الذي هو أكثر تصوير لها أصالة وكأنه ليس الحياة نفسها على صورة من الصور؟ لماذا نحس به على أنه ليس حياتنا الخاصة نفسها؟.

وسأحاول أن أجيب. ذلك أن المجال الأعلى للمقارنات بالقياس إلى دوستويفسكي ليس بالمجال الضيق، وهذه المقارنات يمكن معادلة قيمتها بأسمى ما في الأدب العالمي وبأكثره حلولاً وبقاء على الزمن. فمأساة الأخوة كرامازوف ليست عندي أقل شأناً من ملابسات أوريستي(١)، وملحمة هومير والخلاصة الرفيعة لعمل جوته. فهذه الأعمال، كلها، هي أكثر بساطة وبراءة، وأقل حفولاً بالمعرفة وأقل نزوعاً إلى المستقبل من أعمال دوستويفسكي. غير أنها، أكثر نعومة ومودة بالقياس إلى الروح، إنها تقدم انعتاقاً للحس، بينما لايهب دوستويفسكي إلاّ المعرفة. وإني لأعتقد أنها تدين لهذا التحرر من حدة التوتر الذي يوجد فيها بكونها ليست معرفة بالإنسانية فحسب، إذ يحيط بها إطار مقدس من سماء مشعة، من عالم، وإن فيها لَنفَساً من المروج والحقول، وفيها إطلالة نجم من السماء حيث يمضي الشعور، الشعور المروع، هارباً متحرراً متخلصاً من التوتر. فعند هومير توجد بضعة سطور من الوصف في قلب المعارك، وفي أشد المجازر البشرية دموية، وإن المرء ليستنشق رياحاً مالحة من البحر، كما يتألق ضوء بلاد الإغريق الفضي فوق المجزرة ويتبين الشعور، وقد تولته الغبطة، في قتالِ البشر المدمر جنوناً تافهاً صغيراً مقابل أبدية الأشياء. وحينئذ يتنفس المرء الصعداء فقد تخلص من الكدرة البشرية. ولفاوست أيضاً عيد

(١) هو في الأسطورة الإغريقية ابن آغا ممنون وكليتمنسترا انتقم لأبيه من أمه وعشيقها. "المترجم"

فصحه، فهو يحلق بعذابه في الطبيعة الممزقة المصدّعة ويلقي بهتافه المرحب في ربيع العالم. في كلٌ هذه الأعمال تتحرر الطبيعة من العالم البشري وتتخلص منه. غير أن دوستوييفسكي تنقصه أرض الطبيعة، وينقصه الخلاص من التوتر. فنظامه الكوني (Kosmos) ليس العالم بل الإنسان وحده، فأذنه صماء عن الموسيقا، وعينه عمياء عن الصور وحسه متبلد أمام المنظر الطبيعي، فهو يدفع معرفته التي لا سبيل إلى سبر غورها ولا إلى مقارنتها بما عداها، ثمناً للإنسان، وفي استخفاف هائل بالطبيعة وبالفن وكل شيء يقتصر على الجانب الإنساني الذي يشوبه شيء من القصور. وإلهه لايقطن إلا الروح، فلا يسكن الأشياء أيضاً، وتنقصه تلك النواة الثمينة من نزعة وحدة الوجود (Pantheismus) التي تملأ الأعمال الألمانية، والأعمال الهيلينية بالغبطة والنعيم وتهبها القدرة على التحرير. أما أعماله، أعمال دوستوييفسكي، فتجري أحداثها جميعاً، على نحو ما، في حجرات لايدخلها الهواء، وفي شوارع يعلوها الهباب الأسود، وفي مقاصف مفعمة بالدخان وفي داخلها هواء فاتر إنساني، مفرط في الإنسانية، لاتتخلله الرياح فتنقيه إذ تأتي من السماوات ومن هبوط الفصول. وليحاول المرء ذات مرة أن يتذكر أعماله الكبيرة "راسكولينكوف" و"الأبله" و"الأخوة كرامازوف" و"الغلام"، في أي فصل من فصول السنة تجري أحداثها، وفي أي أرض. أهو الصيف، أم الربيع، أم الخريف؟ ربما ذكر ذلك في مكان ما ولكن المرء لايحس به. فالمرء لايستنشق ذلك ولايشمه ولايحس به ولا يعانيه. والأحداث لاتجري جميعاً إلاّ في مكان ما في عتمة القلب الذي تضيء ظلمته ضربات برق المعرفة بصورة خاطفة، في تجويف المخ الخالي من الهواء، بلا نجوم ولا

أزهار، بلا سكينة ولا صمت. فسماء المدينة الكبيرة تملأ روحهم بالظلام. وتنقص هذه الأحداث نقاط الراحة، راحة التخلص من الجانب البشري، وهي أسعد تلك اللحظات التي يتخلص فيها الإنسان من التوتر، خير لحظات الإنسان، عندما يردُّ بصَره عن نفسه وعن آلامه إلى العالم المجرد من الشعور والعاطفة. وذلك هو الجانب المحفوف بالظلال في كتبه: وتبرز شخصياته وكأنما ينشق عنها جدار من البؤس والظلام، إنها لاتقوم حرة واضحة المعالم في عالم واقعي، بل في لا نهائية مجردة من الشعور. وجوّ دوستويفسكي عالم أرواح لا عالم طبيعة، وليس عالمه إلاّ البشرية وحدها.

ولكن بشريته نفسها تعد أيضاً في مجموعها غير واقعية بمعنى ما، مهما يكن كل فرد منها مطابقاً للواقع مطابقة رائعة، ومهما تكن عضويتها المنطقية كاملة لاتشوبها شائبة: فثمة شيء ينتمي إلى شخصيات الأحلام عالق بهم، وخطواتهم تجري في اللامكان وكأنها خطوات الظلال. ولا أقصد بهذا إلى أن أقول إنهم غير حقيقيين على نحو ما. فالأمر على النقيض: إنهم يزيدون على الحقيقة. ذلك لأن سيكولوجية دوستويفسكي هي سيكولوجية لاتشوبها شائبة،غير أن شخصياته ليست مرنة بل هي شخصيات يُنْظَر إليها ويحسّ بها من وجهة متسامية، ذلك لأنها صيغت من الروح وحدها وليس من المادة الجسدية. فنحن نعرف شخصيات دوستويفسكي جميعاً على أنها شعور متحول يتعرض للتغيير، نعرفها مخلوقات من الأعصاب والأرواح يكاد المرء ينسى عندها أن هذا الدم ينساب في لحم. ولايلمسها المرء قط لمساً جسدياً على وجه اليقين. ولانجد في صفحات مؤلفاته التي تبلغ عشرين

ألفاً وصفاً يتضمن أن واحداً من شخصياته يقعد أو يأكل أو يشرب، بل يشعرون أو يتكلمون أو يكافحون، فحسب، دائماً. وهم لاينامون (وإلاً فهم يحلمون أحلاماً تنبُّئية)، ولايقرّ لهم قرار، فهم دائماً في حمى، وهم يفكرون دائماً ولايكونون قط غائبين عن الوعي كالنباتات والبهائم والمتبلدين، ولايكونون دائماً إلاً في حركة وهيجان وتوتر، وهم أيقاظ دائماً أبداً. أيْقاظ، بل في حالة فوق اليقظة. وهم دائماً في الذروة القصوى من وجودهم، ويتمتعون جميعاً بالنظرة الروحانية الشاملة التي يتمتع بها دوستويفسكي. إنهم جميعاً أولو رؤية كشافة نبوية، تِلِباثيون[1] مُهَلْوِسون، وهم جميعاً أناس حافلون بالأسرار، مشبَعون جميعاً حتى أعمق كيانهم بعلم النفس. ولنذكر أن أكثر الناس يعيشون حياة مبتذلة ضحلة في صراع فيما بينهم وفي صراع مع القدر لا لشيء إلا لأنهم لايفهمون أنفسهم، ولأنهم يتمتعون بعقل أرضي مجرد. فشكسبير سيكولوجي البشرية الآخر الكبير يبني نصف مآسيه على هذه الألوان الفطرية من الجهل، على هذا الأساس من الظلام الذي يقف بين الإنسان والإنسان شقاءً، وصخرةَ اصطدام، فالملك لير يسيء الظن بابنته لأنه لايشعر بنبلها وبعظمة حبها الذي يتشبث هنا بأذيال الخجل، وكذلك يتخذ عطيل من ياجو نديماً له، ويحب قيصر بروتس قاتله، وكلهم فريسة للخداع إذ يضل عن الطبيعة الحقيقية للعالم الأرضي. وعند شكسبير يغدو سوء الفهم والقصور الأرضي كما هو الأمر في الحياة الواقعية، الطاقة التي تنبت المآسي، وينبوع كل ألوان الصراع. غير أن شخصيات دوستويفسكي، هذه الشخصيات التي تفيض علماً، لاتعرف سوء فهم.

---

(١) تخاطريون .

فكل امرئ يحس إحساساً نبوياً بالآخر، وكل منهم يفهم الآخر فهماً كاملاً حتى آخر أعماقه، وكل منهم يستخرج لصاحبه الكلمة من فيه قبل أن تقال، بل يستخرج الفكرة لصاحبه من الرحم الذي يولد فيه الإحساس. واللاشعور والعقل الباطن ناميان عندهم نمواً زائداً، فهم أنبياء جميعاً وهم جميعاً يتمتعون بالحدس والرؤية النبويين، فقد شحنهم دوستويفسكي فوق طاقتهم بما يتمتع به من تغلغل صوفي في الوجود وفي المعرفة. وأود أن أختار مثالاً ابتغاء مزيد من الوضوح. فناستاسيا فيليبوفنا تقتل من قبل روجوشين. وهي تعرف ذلك منذ اليوم الأول حين تبصره، هي تعرف في كل ساعة تكون له فيها، أنه سيقتلها، وهي تهرب منه لأنها تعرف ذلك وتعود هاربة إليه لأنها تشتهي بلوغ مصيرها. بل إنها لتعرف سلفاً السكين التي ستطعن صدرها. وروجوشين يعرف ذلك، هو أيضاً يعرف السكين وكذلك ميشكين - وترتعد شفتاه عندما يرى ذات مرة، بطريق المصادفة، روجوشين وهو يلهو بهذا السكين. وفي مقتل فيدور كرامازوف يبدو ذلك الذي تستحيل معرفته معروفاً عند كل الشخصيات على النحو نفسه، ويخر الراهب على ركبتيه حين يشم رائحة الجريمة، وحتى المهرج راكيتين يعرف كيف يُؤَوِّل هذه العلائم. أما، اليوشكا فيقبّل كتف أبيه وكأنه يودعه، فشعوره يدرك أيضاً أنه لن يراه بعد. ويسافر إيفان إلى تشير ماشنييه لئلا يكون شاهد الجريمة. ويتنبّأ بها الفتى الأفّاق سمير دياكوف مبتسماً أمامه. وكلهم يعرفها، ويعرف اليوم والساعة والمكان من إغراقه بشحنة من المعرفة النبوية التي تعد غير ممكنة في تعقُّدها البالغ. إنهم جميعاً أنبياء، وعارفون، وهم جميعاً يفهمون كل شيء.

وهنا يتبيّن المرء من جديد تلك الصورة المزدوجة التي تتخذها كل الحقائق عند الفنان. وعلى الرغم من أن دوستويفسكي يعرف الإنسان معرفة أعمق من أي فنان قبله، فإن شكسبير يتفوق عليه من حيث كونه خبيراً بالبشر. فقد عرف ما هو مختلط ممتزج في الوجود، ووضع الوضيع التافه إلى جانب العظيم الجليل، بينما يتصاعد دوستويفسكي بكل فرد إلى اللانهائي. لقد عرف شكسبير العالم في الجسد، وعرفه دوستويفسكي في الروح. وربما كان عالمه أكمل هلوسة في العالم. ربما كان حلماً تنبُّئياً عن الروح، حلماً يفوق الواقع: ولكنها واقعية تمتد متجاوزةً نفسها إلى عالم الخيال، فدوستويفسكي المتفوق على الواقعية والمجاوز لها، المتخطّي لكل الحدود، هذا الرجل لم يصف الواقع: بل صَعّده متجاوزاً إياه ومرتفعاً به فوق حدوده.

وإذاً فمن الداخل، من الروح وحدها يصاغ العالم هنا ويُحوَّل إلى فن، مقيداً من الداخل ومُخَلَّصاً من الداخل. هذا النوع من الفن، وهو أعمق الفنون جميعاً وأكثرها إنسانية، ليس له قدوة سابقة في الأدب، لا في روسيا ولا في أي مكان من العالم. هذا العمل ليس له إخوة إلاّ على البعد. فالتشنج والمحنة، هذا الفيض من العذاب في البشر الذين تنحني ظهورهم تحت وطأة القدر الجبار، يُذكّر بكُتّاب المآسي الإغريق في بعض الأحيان، ويذكر أحياناً بميكيل أنجلو بفعل حزن الروح الصوفي، المتحجر، الذي لا سبيل إلى الفكاك منه، غير أن الأخ الحقيقي لدوستويفسكي عبر العصور هورامبرانت - فكلاهما ينتمي إلى حياة حافلة بالكد والحرمان والاحتقار، كلاهما طريد عالم الأرض، يضربه جلادو المال ويرمون به إلى أعمق أعماق الوجود الإنساني. وكلاهما ملمّ بالمعنى

الإبداعي للمتناقضات، مدرك للنزاع الأبدي ما بين الظلمة والنور، وهما يعلمان أنْ ليسَ هناك جمال أعمق من جمال الروح المقدس الذي يُكْتَسِب من فطرية الوجود. وكما يصوغ دوستويفسكي قديسيه من الفلاحين والمجرمين والمقامرين الروس، فإن رامبرانت يصوغ شخصياته الإنجيلية من النماذج الموجودة في أزقة الموانئ، وعند كل منهما يكمن في أحط صور الحياة جمال ما، خفيٌ، جليل، كلاهما يجد مسيحه في حثالة الشعب، وكلاهما مُطَّلع على اللعبة الدائمة المستمرة، ونقيضها بين قوى الأرض، بين النور والظلمة، تلك اللعبة التي تهيمن بالقوة نفسها على ما هو حي كما تهيمن على ما هو ذو روح، وكل ضوء هنا وهناك فهو مأخوذ من الظلمة الأخيرة في الحياة. وكلما أمعن المرء النظر في عمق صور رامبرانت وكتب دوستويفسكي رأى سر الأشكال الزمنية والروحية الأخير ينبثق متجلياً: إنه الإنسانية الكلية.

هندسة وعاطفة

مـــا أقلّ حُبَّ مَنْ يحب القـــيـــاس؟

لابوتي

"إنك لتدفع بكل شيء إلى حدود العاطفة الجامحة" هذه الكلمة التي صدرت عن ناستاسيا فيليبوفنا تنطبق على كل شخصيات دوستويفسكي وتنطبق قبل كل شيء عليه هو، دوستويفسكي في صميم روحه. فهذا الجبار لايستطيع أن يتصدى لظاهرة الحياة إلاّ بأسلوب الهوى والعاطفة، ومن أجل ذلك كان حبه للفن أكثر عواطفه عاطفية. ومن البدهيّ أن القضية الإبداعية عنده ليست بالقضية المطمئنة القائمة على البناء المنظم والحساب والتقدير بأعصاب هادئة. فدوستويفسكي يكتب وهو في حمى، كما يفكر وهو في الحمى. ويعيش في حمى وتحت اليد التي تدع سلاسل اللؤلؤ الصغير تجري على الورق (إذ كان يتسم بالكتابة السريعة العصبية التي يتسم بها كل العصابيين) يدق النبض في ضربات مزدوجة. فالإبداع عنده وَجْدٌ، وعذاب، وفتنة، وتَمَزُّق، إنه متعة مصعدة إلى درجة الألم، وألم مصعَّد إلى درجة المتعة. وقد كتب دوستويفسكي وهو في الثانية والعشرين

مؤلّفه الأول "فقراء الناس" (من خلال الدموع) ومنذ ذلك الوقت أصبح كل عمل عنده أزمة ومرضاً. ويقول: "إني لأعمل بصورة عصبية وسط العذاب والهموم، وعندما أعمل وأنا مرهق فأنا مريض مرضاً جسدياً أيضاً" وبالفعل يتغلغل الصَرَع، وهو علته الصوفية، بإيقاعها المحموم الملتهب، وعوائقها الغامضة المظلمة في أدق ذبذبة في عمله ولكن دوستويفسكي يبدع دائماً بكل كيانه في الحميّا الهستيرية. بل إن أصغر أجزاء عمله التي تبدو تافهة، مثل المقالات الصحفية مصبوبة ومصهورة في كور عاطفته الجامحة، الناري. ولايبدع أبداً بالجزء المنفصل ذي الفعالية الحرة من طاقته المبدعة، بل يدفع دائماً بكل طاقته الانفعالية الجسدية في الحدث وكأنه يخرجها من يديه، مُكابِداً ومشاركاً في الألم حتى آخر عصب في حياته عند صياغة شخصياته. وتبدو كل أعماله وكأنها عواصف جنونية أطلقت لتسبح في الهواء بفعل ضغط جوي هائل. ودوستويفسكي لايستطيع أن يصوغ من دون مشاركة داخلية، وتنطبق عليه الكلمة المشهورة التي قيلت عن ستندال: "لو لم يكن عنده انفعال لكان بلا روح" ولو لم يكن دوستويفسكي عاطفياً لما كان شاعراً.

غير أن العاطفة في الفن تتحول إلى عنصر مخرب بمقدار ما كان عنصراً بناءً، فهي لاتبدع إلا عماء القوى الذي لايستخلص منه الصور الخالدة، إلا العقل الصافي. فكل فن يحتاج إلى الاضطراب حافزاً للصياغة والتشكيل ولكن حاجته إلى هدوءٍ سامٍ يقوم على التفكير والتقدير للموازنة النهائية سعياً وراء الاكتمال. والآن يعرف دوستويفسكي الجبار الذي يتغلغل داخل الواقع في إشراق الماس ونقائه

وصلابته، يعرف الآن البرود المرمري الفولاذي الذي يحدق بالعمل الفني الكبير. إنه يحب الفن المعماري الكبير، بل يؤلهه، فهو يصمم مقاييس فيها أبهة وجلال، وأنظمة ثابتة لصورة العالم ولكن الحس العاطفي يطغى المرة بعد المرة على أسس البناء. وعبثاً يحاول دوستويفسكي أن يبدع، فناناً إبداعياً موضوعياً، وأن يبقى في الخارج، أن يقتصر على الرد والصياغة، أن يكون روائياً، راوياً للأحداث، محللاً للمشاعر، فعاطفته الجامحة تنتزعه المرة تلو المرة بقوة لاتقاوم، وترمي به في خضم الآلام والمشاركة في الآلام إلى عالمه الخاص به. فهناك دائماً شيء من عماء البداية حتى في أكمل أعمال دوستويفسكي، إنها لاتصل قط إلى الانسجام (الهارموني) وهكذا يصرخ إيفان كرامازوف الذي يخون أكثر أفكاره خفاءً وسرية قائلاً: أنا أكره الانسجام. وهنا أيضاً لايوجد سلام بين الصورة والإرادة والتوازن، بل نضال لايهدأ بين الخارج والداخل - فيا له من ازدواج أبدي في طبعه، يتغلغل في كل الصور من القشرة الباردة حتى أكثر النوى التهاباً! والثنائية الخالدة في طبعه تعني في العمل الملحمي نضالاً بين الهندسة والعاطفة.

ولايصل دوستويفسكي قط إلى ما يسمى في لغة أهل الاختصاص "السرد الملحمي" (Der epische Vortrag) وهو ذلك السر الكبير المتمثل في كبح جماح الحدث الحافل بالحركة في تصوير هادئ. ذلك السر الذي كان يُتَوارَث من أستاذ إلى أستاذ، من هومير إلى جوتفريد كيللر وتولستوي في سلسلة لاتنتهي من الأجداد. فهو يصوغ عالمه صياغة عاطفية، ولايستطيع المرء أن يستمتع بها إلاّ استمتاعاً عاطفياً فحسب وبصورة انفعالية فحسب. ويعاني المرء أزمة شخصياته

مثلما يعاني من مرض في دمه، وتتقد المشكلات في الشعور المستثار كالالتهاب. وهو يغوص بنا في جوّه المستعر بكل حواسنا، ويرمي بنا إلى شفير هاوية الروح حيث نقف لاهثين يتملكنا شعور بالدوار، وأنفاسنا مبهورة، ولايصبح كل عمله لنا ولانغدو كلنا تابعين لعمله إلا عندما تشتد نبضات قلبنا وتسرع مثل نبضاته ونصاب نحن أنفسنا بالعاطفة الجامحة الشيطانية.

وثمة شيء لاينكر ولايمكن إخفاؤه ولا تزويقه: ذلك هو أن علاقة دوستوييفسكي بالقارئ ليست بالعلاقة الودية ولا بالعلاقة المريحة، بل هي نزاع حافل بالغرائز الخطرة القاسية التهتكية. إنها علاقة عاطفية جامحة كتلك التي تقوم بين الرجل والمرأة لا كعلاقة المودة والثقة التي تكون عند الأدباء الآخرين. فديكنز أو جوتفريد كيللر، وسائر معاصريهما يسوقون القارئ إلى عالمهم بإقناع لين وإغراء موسيقي، ويهمسون إليه في مودة من خلال سطور الأحداث. أما هو، العاطفي، فيريد أن يمتلكنا امتلاكاً تاماً، ولايريد أن يستحوذ على مجرد فضولنا أو اهتمامنا، بل يرغب في روحنا كلها، وحتى في مادتنا الجسدية. فهو يشحن أول الأمر الجو الداخلي بالكهرباء، ويُصَعِّد قابليتنا للإثارة في حنكة ودهاء. ويبدأ نوع من التنويم المغناطيسي، فقدانٌ للإرادة ضمن إرادته العاطفية. فهو يحيط العقل بأحاديث بعيدة المدى مثل الغمغمة الغامضة لمحضر الأرواح، على نحو لا نهاية له ولا معنى، ويستثير نزعة الاهتمام والمشاركة ويدفعها دفعاً عميقاً نحو الداخل عن طريق السر والتلميحات. وهو يأبى أن نسلم أنفسنا إليه قبل الأوان، فهو يوسّع، في معرفة تهتكية، عذاب التحضير، ويأخذ الاضطراب في الغليان في نفس

القارئ ولكنه يبطئ النظر في الحادث مرة بعد أخرى، إذ يقدم شخصيات جديدة ويسوق صوراً جديدة، وهو، من حيث كونه شهوانياً خبيراً متهتكاً يكبح استسلامه واستسلامنا بقوة إرادة شيطانية ويُصَعِّد الضغط الداخلي بذلك، كما يُصَعِّد إثارة الجو.

فما أكثر ما يطول الوقت في رواية راسكو لنيكوف قبل أن يعرف المرء أن كل هذه الحالات النفسية التي لا معنى لها إنما هي أمور تحضيرية لجريمة القتل التي يرتكبها، ومع ذلك يحس المرء منذ عهد طويل في أعصابه بشيء رهيب سلفاً! غير أن تهتك دوستوييفسكي الحسي يصاب بالسكر في دقة التأجيل المتناهية، فهو يخز كوخزات الإبر، إيماءات صغيرةً في بشرة الإحساس. وبإبطاء شيطاني يضع دوستوييفسكي، قبل مشاهده الكبيرة، صفحاتٍ وصفحاتٍ من السأم الصوفي والشيطاني إلى أن ينتج في الإنسان المستثار حمى فكرية، وعذاباً جسدياً (ولا يشعر بشيء من هذه الأشياء سوى ذلك الإنسان. وعند ذلك فحسب، عندما يضطرم الشعور في مرجل الصدر الفائق التسخين، ويوشك أن ينسف الجدران، عندئذ تبرق لحظة من تلك اللحظات المتسامية، إذ يسري الخلاص كالبرق من سماء عمله إلى أعماق قلوبنا. ولايهتك دوستوييفسكي الستر عن السر الملحمي، ويذيب الشعور الذي يمزق التوتر في إحساس رقيق منساب مخضَلٍ بالدموع، إلاّ حين يصبح التوتر توتراً لايطاق.

وبهذه العداوة، وبهذا التهتك، وبهذه العاطفة البالغة الدقة يحيط دوستوييفسكي بقرائه ويُحَوِّلهم من حال إلى حال، فهو يطرحهم أرضاً في مصارعة، بل يسلك معهم سلوك قاتل يدور حول ضحيته ساعات

وساعات، ثم يطعن الضحية فجأة، في ثانية مرهفة، في القلب. فطريقته الفنية طريقة انفجارية: فهو لايشق الطريق في عمله بأسلوب العمال المساكين، حفنة فحفنة، متجهاً نحو الداخل، بل ينسف العالم والصدر المتمتع بالخلاص، متجهاً من الداخل إلى الأعلى بقوة محشورة في أضيق نطاق. وأعماله التحضيرية أعمال شيطانية تنتمي إلى العالم السفلي هي أشبه بمؤامرة، بمفاجأة خاطفة كالبرق للقارئ. ولايعلم المرء قط، على الرغم من شعوره بأنه يقبل على كارثة، في أيٍّ من شخصياته يحفر الأخاديد لدهاليز منجمه ومن أي جانب، وفي أي ساعة يتم تفريغ الشحنة الرهيبة. ومن كل فرد يؤدي أخدود إلى محور الحدث، وكل فرد مشحون بوقود العاطفة. أمّا مَنْ يُشْعِل الاحتكاك (مثلاً مَنْ مِنَ الكثيرين المسمَّين جميعاً بالفكرة داخلياً سيقتل فيدور كرامازوف) فذلك أمر يظل خفياً، بفن لا مثيل له، حتى اللحظة الأخيرة، ذلك لأن دستويفسكي الذي يدع كل شيء يعرف بالحدث لايفشي شيئاً من سره. فلا يحس المرء دائماً إلا بالقدر يبحث بقدميه كالخلد تحت سطح الأرض، ويحس كيف يقترب المنجم حتى يكاد يلاصق القلب ثم يتلاشى ويتفانى في توتر لاينتهي إلى أن يصل إلى الثواني الصغيرة التي تحطم ثقل الجو وفتوره كالبرق.

ومن أجل هذه الثواني الصغيرة، من أجل تركيز الحالة الذي لا مثيل له يحتاج الروائي دوستويفسكي إلى عنفوان واتساع في الوصف لم يعرف له مثيل حتى الآن، ولايستطيع أن يصل إلى مثل هذه الحدة وإلى مثل هذا التركيز إلاّ فن عملاق، فن يمتاز بعظمة عالمية أصيلة وعنفوان صوفي. وليس الاتساع هنا لغواً وهذراً بل هندسة: فكما أن ذرا الأهرام

تحتاج إلى أسس هائلة فإن الأبعاد الهائلة في روايات دوستويفسكي ضرورية للنقاط المرتفعة عنده. وبالفعل تجري هذه الروايات في طريقها مثل الفولجا والدنيبر، أنهار وطنه الكبيرة. فثمة شيء فياض كالنهر تمتاز به جميعاً، وهي تدفع أمامها، إذ تسير الهوينى في موج مضطرم، دفقات هائلة من الحياة. وعلى الآلام المؤلفة من صفحاتها تسوق معها في سباحتها كثيراً من الحصى السياسية والحصباء المذهبة متجاوزة شواطئ التشكيل الفني من حين إلى آخر. وفي بعض الأحيان، حيث يفتر الإلهام تتسم أيضاً ببقاع عريضة رملية. وتبدو كأنها أشرفت على النضوب. وتتلوى الأحداث مُجْهدة في سير متلكئ متقطع خلال المنعطفات والمتاهات، ويكاد الطوفان يتحول إلى مستنقع على ضفاف الحوار الرملية إلى أن يجد عمقه وعنفوان عاطفته اللذين يمتاز بهما من جديد.

ولكن فيما بعد، على مقربة من البحر، على مقربة من اللانهاية، تأتي فجأة تلك المواضع الهائلة في سرعة التيار، حيث يتكرّر السرد العريض متحولاً إلى زوبعة وتكاد تطير الصفحات، وتغدو السرعة مخففة وتنطلق الروح منغرسة في قاع الشعور إذ يجتذبها التيار. فحيناً يحس المرء بالعمق القريب، وحيناً آخر يقبل دوي سقوط الماء، وفجأة تتحول الكتلة الثقيلة العريضة بأسرها إلى سرعة مزبدة، وكما يتجه تيار السرد وكأن الشلال يجذبه مغناطيسياً، صوب التطهير النفسي (Katharsis) فإننا نغدو مسرعين بأنفسنا على نحو لا إرادي خلال هذه الصفحات بسرعة أكبر، ونهوي فجأة إلى قاع الحدث، وكأنما تحطمت مشاعرنا.

وهذا الشعور الذي تشد إليه جملة هائلة من الحياة وتحشر في جزء

واحد، هذا الشعور المتسم بأقصى حدود التركيز، الذي يعذِّب ويصيب المرء بالدوار في الوقت نفسه، حتى إنه ليسميه هو نفسه "الشعور البرجي - "Turmgefühl". الجنون الرباني المتمثل في إشراف المرء على عمقه الخاص والاستمتاع بنعيم الانهيار القاتل بإحساس مسبق - هذا الشعور الأقصى الذي يحس فيه المرء بالموت أيضاً إلى جانب الحياة بأسرها. وهو يعد أيضاً، على الدوام، الذروة الخفية لأهرام دوستويفسكي الملحمية الكبرى. وقد لاتكون كل الروايات مكتوبة إلاّ من أجل هذه اللحظات من الإحساس المتوهج إلى درجة البياض. وقد أبدع دوستويفسكي عشرين أو ثلاثين من هذه المواضع العظيمة، وكل هذه المواضع تمتاز بعنفوان لا مثيل له في الحشد العاطفي حتى إنها لتخترق القلب كاللهب الثاقب، لا في القراءة الأولى فحسب، إذ تغير القارئ وهو لايزال أعزل، بل تفعل ذلك حتى لدى تكرار القراءة مرة رابعة أو خامسة. وفي هذه اللحظة تجتمع فجأة كل شخصيات الكتاب بأسره في حجرة واحدة، وهي جميعاً في أقصى حالة من حيث حدة عنادها فكل الطرق وكل التيارات وكل القوى تتواكب بصورة سحرية وتنحل في لمحة واحدة، في إيماءة واحدة، في كلمة واحدة. وأنا أذكّر بالمشهد الوارد في رواية "الشياطين"، حيث تمزق صفعة شاتوف "بضربتها الجافة" نسيج السر، كما ترمي ناستاسيا فيليبوفنا في رواية (الأبله) بالمئة ألف روبل في النار، أو كمشهد الاعتراف في رواية راسكولنيكوف وفي رواية كرامازوف. وفي هذه اللحظات التي هي أكثر اللحظات سمواً والتي ما عادت لحظات مادية، في هذه اللحظات الأولية تماماً من فنه تقترن الهندسة والعاطفة اقتراناً تاماً. ولايكون دوستويفسكي الإنسانَ

الواحد إلاّ في الوجد، ولا يكون الفنان الكامل إلاّ في هذه اللحظات القصيرة. غير أن هذه المشاهد هي من الناحية الفنية البحتة انتصار للفن على الإنسان لا مثيل له، ذلك لأن المرء لايحس بارتقائه كل المدارج المؤدية إلى هذه الذروة بحساب كأنه حساب العباقرة إلاّ حين يعود في القراءة إلى الوراء، وتنحل المعادلة الهائلة ذات آلاف الدرجات والعقد، فجأة، منتهية إلى العدد الأصغر، الوحدة التامة للشعور: الوَجْد. وهذا هو أكبر سرٍّ فني عند دوستويفسكي، وهو تشييد كل رواياته ورفعها إلى مثل تلك الذرا التي يحتشد فيها كل الجو الكهربائي للشعور والتي تلتقط برق القدر بثقة لاتخطئ.

وهل يجب أن يشار بصورة خاصة بعد إلى أصل هذه الصورة الفنية الفذة التي لم يستحوذ عليها أحد قبل دوستويفسكي وقد لايستحوذ عليها أبداً فنان سواه بالدرجة نفسها؟ وهل يجب أن يقال بعدُ إن هذا الاختلاج لكل قوى الحياة في ثوان وحيدة ليس شيئاً آخر سوى صورة لحياته الخاصة سهلة الإدراك، متحولة إلى فن، وصورة لمرضه الشيطاني؟ ولم يكن تَألمُّ فنان أشد رهبة من هذا التحول الفني في الصَرَع، ذلك لأنه لم يحدث أبداً قبل دوستويفسكي، في الفن، أن انحشر تركيز كهذا لفيض الحياة في أضيق مقياس للمكان والزمان.

فدوستويفسكي الذي وقف في ميدان سيمينوفسكي، مطبق العينين وعاش حياته الماضية بأسرها مرة أخرى في دقيقتين، والذي كان يتيه في عوالم الرؤيا عند كل نوبة صَرَع في الثانية الواقعة بين الترنح المتذبذب والانهيار القاسي من المقعد إلى الأرض، دوستويفسكي وحده كان في وسعه أن يصل إلى هذا الفن وأن يحشر عالماً من الأحداث ضمن

قشرة جوز من الزمان. وهو وحده الذي كان في وسعه أن يرغم الجانب غير الممكن في مثل هذه الثواني الانفجارية على دخول عالم الواقع بهذه الصورة الشيطانية حتى إننا لانكاد نحس بهذه القدرة على التغلب على المكان والزمان. فأعماله معجزات حقيقية من معجزات التركيز وأنا أذكُر بمثال واحد فحسب: فليقرأ المرء المجلد الأول من رواية "الأبله" التي تضم أكثر من (٥٠٠) صفحة. فقد ارتفعت ضجة هائلة من القدر وطار عَماء من الأرواح، ودبّت الحياة في عدد كبير من البشر من الداخل. وجاس القارئ معهم شوارع وقعد معهم في منازل، وإذا هو يكتشف فجأة، بالتفكير العرضي أن هذا الفيض الهائل بأسره من الأحداث قد جرى خلال فترة لاتكاد تبلغ اثنتي عشرة ساعة، من الصباح حتى منتصف الليل وكذلك ينحشر عالم كرامازوف الخيالي في مجرد بضعة أيام وعالم راسكولينكوف في أسبوع وهي روائع أعمال التركيز والتكثيف، الأمر الذي لايبلغه روائي أبداً ولا تبلغه الحياة نفسها إلاّ في أندر اللحظات. ولايعرف هذا السقوط الجنوني من العلو إلى الأعماق إلا مأساة أوديب القديمة وحدها، التي تحشر في الفترة الضيقة الممتدة من الظهر إلى المساء حياة بأسرها وحياة أجيال ماضية، كما تشاركها أيضاً في تلك الطاقة المطهرة الكامنة في العاصفة النفسية. ولايمكن مقارنة هذا الفن بأي عمل ملحمي، ومن أجل ذلك يبدو دوستوييفسكي دائماً تراجيدياً في لحظاته الكبيرة، وتبدو رواياته كأنها مسرحيات محولة مقنّعة، وأخيراً فإن روح الإخوة كرامازوف تماشي روح المأساة الإغريقية، وهي مقتطعة من جسد شكسبير وفي هذه الروايات يقف الإنسان العملاق عارياً، وضئيلاً، أعزل، تحت سماء القدر المأساوية.

ومن الغريب أن رواية دوستويفسكي في هذه اللحظات العاطفية من السقوط تفقد فجأة طابعها السردي أيضاً. فالقشرة الملحمية الرقيقة تذوب في حرارة الشعور وتتبخر، ولايبقى شيء آخر سوى الحوار الثنائي الشاحب المتوهج إلى درجة البياض. فالمشاهد الكبيرة في روايات دوستويفسكي هي ألوان من الحوار الدرامي العاري، وفي وسع المرء أن ينقلها إلى المسرح كما هي من دون أن يضيف كلمة أو يحذف كلمة، فكل شخصية على حدة راسخة في مكانها إلى حد بعيد، والمضمون المتدفق العريض للروايات الكبرى يتكثف في هذه الشخصيات متحولاً إلى ثانية مسرحية إلى مدىً بعيد. والشعور المأساوي في دوستويفسكي الذي يطمح دائماً إلى النهائي، إلى التوتر العنيف، إلى التفريغ الخاطف للشحنة، يبدع في هذه الذرا عمله الفني الملحمي محولاً إياه على ما يبدو إلى عمل درامي بصورة كاملة.

أما ما تتضمنه هذه المشاهد من قوة المضاء الدرامي، بل المسرحي، فقد عرفه بالبداهة أول الأمر العمال اليدويون والمشتغلون بشؤون المسرح العرضي المتسمون بالخفة والنزق قبل علماء اللغة بعهد طويل، وصاغوا بصورة مستعجلة بعض القطع المسرحية الفجة من روايات "راسكولنيكوف" و"الأبله" و"الأخوة كرامازوف". غير أنه ثبت هنا كيف تخفق مثل هذه المحاولات إخفاقاً يدعو إلى الأسى، وهي المحاولات الرامية إلى تناول شخصيات دوستويفسكي من الخارج، من مادتها الجسدية ومن مصيرها، وإخراجها من جوّها، ومن عالمها النفسي، وفصلها عن جو الإثارة الإيقاعية العاصف. وتبدو هذه الشخصيات من الوجهة المسرحية كجذوع الأشجار المقشورة، عارية لا حياة فيها،

بالمقارنة مع ما تتسم به من مجموعة الأغصان العالية الحية ذات الحفيف والهدير التي تصل إلى السماء، ويضرب كل منها، مع ذلك، بجذوره في دولة الأرض الملحمية بآلاف الخيوط العصبية الخفية. فعلم النفس عند دوستويفسكي ليس علماً يصلح لضوء المصابيح الساطع، فهو يهزأ بمعالجيه ومُبَسِّطيه، إذ تقوم في هذا العالم السفلي الملحمي صلات نفسية خفية، تيارات سفلية ولُوَيْنات. ولاتتشكل الشخصية عنده من لمحات مرئية بل من آلاف مؤلفة من الإشارات المنفردة، ولايعرف الأدب شيئاً أكثر رقة في النسيج من هذه الشبكة النفسية. وليحاول القارئ على سبيل الاختيار أن يقرأ رواية لدوستويفسكي في إحدى الطبعات الفرنسية المختصرة ليحسّ بتغلغل هذه التيارات التحتية للسرد وكأنها تجري تحت البشرة. فلا ينقص شيء في هذه الطبعات على ما يبدو. فشريط الأحداث يمضي بسرعة أكبر، بل إن الشخصيات لتبدو أكثر رشاقة ومرونة وأكثر إحكاماً وأكثر عاطفية. ولكنها فقيرة على نحو ما، إذ ينقص روحها ذلك البريق الرائع الذي تتماوج فيه ألوان قوس قزح، كما ينقص جوّهم الكهربائية البراقة، ذلك الفتور في التوتر الذي لايجعله رهيباً ومواسياً إلى هذا المدى إلاّ تفريغ الشحنة. فثمة شيء ما مخرب لايمكن تعويضه، وثمة دائرة سحرية محطمة، ومن هذه المحاولات بالذات، من محاولات الاختصار والمسْرَحة (Dramatisierung)، يتبين المرء معنى العمق عند دوستويفسكي وغائية حذره الظاهري. ذلك لأن الإشارات الصغيرة العابرة في بعض المناسبات التي تبدو عرضية وزائدة بصورة كاملة، هذه الإشارات لها رجع وصدى بعد مئات من الصفحات. وتحت سطح السرد تجري مثل هذه القنوات من الصلات الخفية التي تمضي

في حمل الأنباء وتتبادل المنعكسات الخفية. ويوجد عند دوستويفسكي رموز نفسية سرية، إشارات مادية ونفسية بالغة الضآلة لايتبين معناها إلا في القراءة الثانية أو الثالثة. وليس لروائي مثلُ مالَه من هذا الجهاز السردي الذي تتخلله الأعصاب إلى هذه الدرجة، وهذا الخليط الفوضوي من الحوادث المنتمي إلى العالم السفلي تحت الهيكل العظمي للحادث، تحت بشرة الحوار. ومع ذلك فلا يستطيع المرء أن يسميه نظاماً: فهذه العملية النفسية لايمكن أن تقارن إلا بالتعسف الظاهري والنظام الخفي للإنسان نفسه. وبينما يبدو الفنانون الروائيون الآخرون، ولاسيما جوته، أكثر تقليداً للطبيعة منهم للإنسان، يدعون القارئ يستمتع بالحادثة عضوياً مثل نبتة، وتصويرياً مثل منظر طبيعي، يعاني المرء الرواية من روايات دوستويفسكي كما يعاني لقاء مع إنسان عميق وعاطفي إلى حد غريب. فعمل دوستويفسكي الفني عمل أرضي أصيل بصورة خالدة، لايمكن حسابه وتقديره وسبر غوره، شأن الروح ضمن حدود مادتها الجسدية. وهو عمل لايقبل المقارنة بغيره ضمن إطار صور الفن.

ولاأقصد بهذا أبداً أن أقول إن هذه الروايات جميعاً أعمالٌ فنية كاملة في حد ذاتها، بل هي أقل بكثير من بعض الأعمال الضئيلة التي تثير قدراً أقل من الاهتمام وتكتفي بحديث أقل وأبسط. إن المتجاوز للمقاييس يستطيع أن يصل إلى ما هو خالد ولكنه لايستطيع أن يصوره صورة مطابقة للأصل. ولكن تبرم دوستويفسكي هذا يعود بنا من مأساة فنه إلى مأساة حياته، ذلك لأن هذا كان مصيراً خارجياً لا تهوراً داخلياً عنده مثلما كان الأمر عند بلزاك الذي كان مدفوعاً من قبل الحياة إلى الإسراع ومستثاراً بصورة فائقة ليكمل صياغة المؤلفات. وينبغي ألاّ

ينسى المرء كيف نشأت هذه الأعمال، فقد كانت الرواية كلها مبيعة دائماً بينما كان دوستوييفسكي يكتب الفصل الأول منها، وكان كل عمل يمثل عَدْواً شديداً من سلفة إلى سلفة جديدة. وكان في بعض الأحيان يفتقر إلى الوقت والهدوء ليضع اللمسات الأخيرة وهو يعرف ذلك بنفسه، وهو أعلم الكتاب جميعاً، ويحس به إثماً، إذ كان يعمل "مثل حصان البريد العجوز"، هارباً في أنحاء العالم. ويصرخ قائلاً في مرارة: "ألا ليتهم يرون في أي حالة أعمل، إنهم يطلبون مني أعمالاً ممتازة لاتشوبها شائبة، وأنا مرغم على السرعة بسبب المحنة المتناهية في المرارة والبؤس. ويشتم تولستوي وتورجينيف اللذين يستطيعان أن يدبجا السطور وينسقاها وهما قاعدان على أملاكهما في دعة، واللذين لايحسدهما على شيء آخر سوى ذلك. وهو لايخشى فقراً من الوجهة الشخصية، ولكن الفنان الذي نزل به الزمان إلى مرتبة العامل الأسير لعمله، يخرج عن طوره أمام "أدب الإقطاعيين" انطلاقاً من شوق الفنان العارم إلى التمكن ذات مرة من الصياغة في هدوء وفي اكتمال. وهو يعرف كل خطأ في أعماله، ويعلم أن التوتر يفتر بعد نوباته الصرعية، وكذلك يغدو ثوب العمل الفني مخلخلاً يسمح لأي شيء كان أن يتسرب من خلاله، وفي كثير من الأحيان يضطر أصدقاؤه أو زوجته إلى لفت نظره إلى حوادث نسيان كبيرة يرتكبها في تلك العتمة الحسية بعد نوبة الصرع، عندما يقرأ المخطوطات. وهذا العامل، هذا الأجير اليومي للعمل، هذا العبد الذي تأسره السلفة، والذي يكتب أيام محنته العظمى ثلاث روايات عملاقة متوالية، هذا العامل هو الفنان الواعي من الوجهة الباطنية. فهو يحب عمل الصياغة حباً جنونياً، بل يحب الصياغة

الكاملة البالغة الدقة والإرهاف. ويظل تحت وطأة المحنة ساعات يعمل في صياغة الصفحات المختلفة بصورة مستعجلة، ويتلف رواية "الأبله" مرتين على الرغم من أن زوجته تتضور جوعاً ولما يدفع أجر القابلة. لقد كانت إرادة الكمال عنده لا نهائية، غير أن المحنة كانت لا نهائية أيضاً. وتتصارع القوتان الأكثر جبروتاً من جديد حول روحه، الضغط الخارجي والضغط الداخلي. ويظل بحكم كونه فناناً أيضاً المحطم الكبير للثنائية. وكما يتعطش الإنسان فيه أبداً إلى الانسجام والهدوء فإن الفنان فيه يتعطش أبداً إلى الاكتمال. ويتعلق دوستويفسكي هنا كما يتعلق هناك بصليب قدره بذراعين ممزقتين.

وإذاً فالفن أيضاً، وهو الواحد الوحيد، لم يكن يعني الخلاص للمصلوب على صليب الصراع، بل كان هو أيضاً عذاباً، واضطراباً وعجلة وهرباً، ولم يكن هو أيضاً وطناً لذلك الذي لا وطن له. والعاطفة الجامحة التي تدفعه إلى الصياغة، هذه العاطفة تطارده متجاوزة به حدود الاكتمال. وهنا أيضاً يندفع بحماسة صوب الكمال واللانهائي بصورة أبدية، وتشمخ صروح رواياته بأبراجها المبتورة التي لم يكتمل بناؤها (ذلك لأن رواية الأخوة كرامازوف وكذلك رواية راسكو لنيكوف تدلان كلتاهما على جزء ثان لم يكتب أبداً) بالغة سحاب المسائل الخالدة. وينبغي لنا ألاّ نسميها روايات وألاّ نقوّمها بالمقياس الروائي: فقد توقفت منذ عهد بعيد عن أن تكون أدباً، بل أصبحت بصورة ما بدايات خفية وأصداء أولية نبوية. إنها فصول تمهيدية ونبوءات أسطورة عن الإنسان الجديد. ويحس دوستويفسكي، شأن كل أجداده الروس المتنورين، بالفن مجرد جسر يتعرف فيه الإنسان إلى الله. ولنتذكر هذا

فحسب: فغوغول يطرح الأدب جانباً بعد رواية "الأرواح الميتة" ويصبح متصوفاً، رسولاً خفياً لروسيا الجديدة، وتولستوي يلعن الفن وهو في الستين، فنه وفن غيره، ويغدو إنجيلياً يبشر بالخير والعدالة، وجوركي يتخلى عن المجد ويغدو مبشّراً بالثورة. ولم يترك دوستويفسكي القلم حتى الساعة الأخيرة، غير أن ما يصيبه أصبح بعيداً بعداً شديداً عن أن يكون عملاً فنياً بالمعنى الأرضي الضيق، فهو أسطورة ما عن العالم الروسي الجديد، تبشير شبيه بسفر الرؤيا، مظلم ينطوي على الألغاز، ولما كان هذا الأخير في تلك الأعمال يُدْرَك إدراكاً غامضاً فحسب، ولايُصَب في صورة من الصور الفانية، فإن هذه الأعمال طرق إلى كمال الإنسان والبشرية.

متجاوز الحدود

إن ما يجعلك عظيماً
هو ألاّ تستطيع أن تنتهي
"جوته"

التقاليد حدود حجرية من الأزمنة الماضية تحدق بالحاضر: فمن أراد دخول المستقبل كان عليه أن يتخطاها، ذلك لأن الطبيعة لاتريد توقفاً في المعرفة، أجل إنها تبدو وكأنها تنزع إلى النظام، ومع ذلك فهي لاتحب إلا الذي يخرب النظام من أجل نظام جديد. وهي تبدع لنفسها دائماً، في أفراد متفرقين من الناس، بالمبالغة في قواها الخاصة، أولئك الفاتحين الذين ينطلقون من بلدان روحهم عبر محيطات المجهول المظلمة إلى أقاليم جديدة للقلب، وإلى أجواء جديدة للفكر ولولا هؤلاء المتجاوزون الجريئون للحدود لكانت البشرية سجينة نفسها وكان تطورها حلقة مفرغة. ولولا هؤلاء الرسل الكبار الذين كأنما تستبق الطبيعة فيهم نفسها لكان كل جيل جاهلاً طريقه. ولولا هؤلاء الحالمون الكبار لما أدركت البشرية أعمق معانيها. فلم يكن العارفون الهادئون، جغرافيو الوطن، هم الذين وَسَّعوا العالم، بل كان هؤلاء هم المندفعون المتهورون

(Desperados) الذين رحلوا عبر محيطات مجهولة إلى الهند الجديدة: ولم يكن علماء النفس، والعلماء عامة، هم الذين عرفوا الروح الحديثة في عمقها، بل كان هؤلاء المتطرفون بين الأدباء، والمتجاوزون للحدود.

وقد كان دوستويفسكي أكبر هؤلاء المتجاوزين الكبار للحدود في الأدب في أيامنا، ولم يكتشف أحد من أرض الروح الجديدة مثلما اكتشف هذا العاصف الجامح الذي كان "ما لايسبر غوره وما لا نهاية له ضروريين كالأرض نفسها" عنده، على حد تعبيره. ولم يتوقف عند أي مكان، وكتب يقول مفتخراً ومُتَّهماً نفسه في رسالة: "لقد تجاوزت الحدود في كل مكان" ويكاد يكون من المستحيل إحصاء كل أعماله، من جولات فوق شعاب جبال الفكر الجليدية، وعمليات هبوط إلى أشد ينابيع اللاشعوري خفاء، وعمليات صعود، شبيهة بصعود السائر في نومه، إلى قمم معرفة الذات حيث يشعر المرء بالدوار. ولولاه، لولا ذلك المتجاوز الكبير لكل الحدود، لكان علم البشرية بسرها الفكري أقل شأناً، ونحن ننظر من ذروة عمله إلى المستقبل نظرة أبعد من ذي قبل.

وكانت الحدود الأولى التي اخترقها دوستويفسكي، والمنطقة البعيدة الأولى التي فتحها لنا هي روسيا. فقد اكتشف أمته للعالم، ووسّع وعينا الأوروبي وكان أول من أتاح لنا معرفة النفس الروسية، شيئاً قائماً بذاته من أثمن ما في الروح الغربية. فقد كانت روسيا قبله تعني بالقياس إلى أوروبا حدوداً. كانت المعبر نحو آسيا، بقعة من الخارطة وقطعة من ماضي طفولتنا الحضارية البربرية التي تغلبنا عليها أما هو فكان أول من عرض لنا الطاقة التي يتضمنها المستقبل في هذا القفر، وجعلنا من بعده نشعر بروسيا ممثلة لإمكان تديُّن جديد، ونشعر

بها كلمة مقبلة في قصيدة البشرية الكبرى. لقد أخصب قلب العالم إلى مدى بعيد بمعرفة وتوقع. أما بوشكين (الذي لانستسيغه لأن أداته الشعرية تفقد طاقتها الكهربائية عند كل نقل إلى لغة أخرى) فلم يعرض لنا إلا الأرستقراطية، وكذلك عرض لنا تولستوي الإنسان الفلاح التقليدي، ومخلوقات العالم القديم المبتور الذي ولى عهده. وكان هو وحده الذي ألهب الروح بالتبشير بإمكانات جديدة، وهو وحده الذي أشعل عبقرية هذه الأمة الجديدة. ولقد شعرنا في حرب (١٩١٤ ـ ١٩١٨) بالذات أن كل ما كنا نعرفه عن روسيا لم نعرفه إلا عن طريقه، وأنه أتاح لنا أن نحس بهذا البلد المعادي أيضاً على أنه بلد أخ لنا في الروح.

غير أن ما هو أعمق وأكثر أهمية من هذا التوسيع الحضاري للمعرفة العالمية فيما يتصل بفكرة روسيا (لأن هذه الفكرة ربما كان من الممكن أن يصل إليها بوشكين، لو لم تخترق صدره رصاصة المبارزة في عامه السابع والثلاثين) هو ذلك التوسيع الهائل لمعرفتنا الروحية بأنفسنا، تلك المعرفة التي لا مثيل لها في الأدب. فدوستويفسكي سيكولوجيُّ السيكولوجيين، يجتذبه عمق القلب البشري بصورة سحرية، واللاشعور والعقل الباطن، وكل ما لايسبر غوره من الجوانب التي تمثل عالمه الحقيقي. ولم نتعلم منذ عهد شكسبير قدراً كهذا من سر الشعور وقوانين تشابكه السحرية، وهو يحدثنا عن عالم الروح السفلي مثل أوديسويس، الوحيد الذي يعود من العالم السفلي، من العالم الكامن تحت الأرض ذلك لأنه كان، مثل أوديسويس، يصحبه رب وشيطان. ولايكاد مرضه يدعه يتنفس في هذا الجو المتقلب بين الصقيع والنار، جو

الخلو من الحياة وجو الامتلاء بها إلى درجة الإفراط، إذ ينهض به إلى أعالي الشعور التي لا يبلغها الإنسان الذاتي العادي، ويهوي به إلى حالات الخوف والفزع التي تقع خارج الحياة. وكما ترى حيوانات الليل في الظلام فهو يرى في حالات الغسق رؤية أوضح مما يرى الآخرون في النهار المشرق. وقد كشف عن وجه الجنون عن كثب، وسار بخطوات واثقة على ذرا الشعور كالسائر في نومه، سار على تلك الذُرا التي تُفقِد الأيقاظ والعارفين وعيهم ورشدهم. لقد توغل دوستويفسكي في عالم اللاشعور السفلي توغلاً أعمق مما فعل الأطباء والقانونيون وعلماء الجريمة والأطباء النفسانيون. وكل ما كشف عنه العلم فيما بعد وسماه بأسمائه، وما نحته بالتجاريب من الخبرة الميتة كما تقشر الأشياء بالمبضع، وكل الظواهر التِلِباثية والهيستيرية والهلوسية والشاذة، كل هذا وصفه بصورة مسبقة معتمداً على تلك المقدرة الصوفية القائمة على المشاركة في المعرفة والمعاناة النبوِّيتَيْن. وقد اقتفى آثار الظواهر النفسية إلى حافة الجنون (الخروج عن حدود العقل) وإلى حافة الجريمة (الخروج عن حدود الشعور) وقطع بذلك مسافات لاتنتهي من الأرض النفسية الجديدة. وبه تقلب الصفحة الأخيرة في كتاب علم قديم. ذلك أن دوستويفسكي يفتتح في الفن علمَ نفسٍ جديداً.

إنه علم نفس جديد: لأن علم النفس أيضاً له طرقه، وللفن أيضاً، ذلك الذي يبدو أولَ وهلة وحدة لا نهاية لها عبر العصور، قوانينه الجديدة أبداً.. وهنا أيضاً توجد تحولات في المعرفة، خطوات تقدم في المعرفة عن طريق انحلال وتحديد جديدين أبداً، وكما قلل علم الكيمياء بالتجاريب عدد العناصر الأولية التي لاتقبل الانقسام كما يبدو على نحو مطرد

الزيادة، ومازال يحلل التركيبات إلى عناصر بسيطة كما يبدو، فإن علم النفس يحلل وحدة الشعور إلى عدد لا نهاية له من الدوافع والدوافع المضادة بعملية تفريق وتمييز تتقدم باطراد. وعلى الرغم من كل عبقرية متنبئة عند بعض الأفراد من البشر فإن هناك خطأً فاصلاً بين علم النفس القديم والجديد لاتخطئه العين، فمن هومير وبعده بمدى بعيد إلى شكسبير لايوجد في الواقع إلا علم النفس الذي يلتزم الخط الواحد. فالإنسان مازال معادلة، صفة متجسدة في لحم وعظم: فأوديسويس ماكر، وأخيل شجاع، وأجاكس غضوب، ونسطور حكيم... وكل قرار أو فعل يصدر عن هؤلاء الناس يقع بصورة واضحة وصريحة في مرمى إرادتهم. وحتى شكسبير أديب فترة التحول بين الفن القديم والجديد يرسم شخصياته على نحو تسيطر به دائماً صفة غالبة على إيقاع كيانهم القائم على التصارع. ولكنه هو بالذات هو الذي يبعث بالإنسان الأول من العصر الوسيط الروحي إلى عالمنا الجديد. ففي روايته هاملت يبدع أول طبيعة تنطوي على الإشكال وهي جو الإنسان الحديث المتميز. فهنا تتحطم الإرادة أول مرة بالمعنى الوارد في علم النفس الجديد بفعل العوائق، وهنا تقوم أول مرة مرآة ملاحظة الذات في الروح نفسها ويصاغ الإنسان العارف لذاته، الذي يعيش حياةً مزدوجة، في الخارج وفي الداخل معاً، مفكراً في سلوكه، محققاً ذاته في تفكيره. هنا يعيش الإنسان أول مرة حياته كما نشعر بها، كما نشعر بها نحن الذين نعيش في الحاضر، مستخرجاً إياها بالطبع من غسق الوعي: فهو مازال، وهو أمير الدانمرك محوطاً بنسيج من المستلزمات يفرضها عالم خرافي، ومازالت المشروبات السحرية والأرواح تفعل فعلها في عقله المضطرب

بدلاً من مجرد الجنون والحدس. ومع ذلك فإن حادثة مضاعفة الشعور النفسية الهائلة تصل هنا إلى اكتمالها. وتُكْتَشَف قارة الروح الجديدة وتغدو أمام الباحثين المقبلين سبيلاً مفتوحة. فالإنسان الرومنسي عند بايرون وجوته وشيلي وتشيلدهارولد وفيرتر يشجع باضطرابه التحلل الكيميائي للأحاسيس إذ يحس بالتناقض العاطفي الحاد بين كيانه وبين العالم الفطري، في تقابل أبدي. وتقدم العلوم الدقيقة في تلك الفترة بعض المعارف المتفرقة القيمة. ثم يأتي ستاندال. وهذا يعرف أكثر من كل أسلافه كيفية التشكل البللوري (الكريستالي) للمشاعر. وما يكمن في الأحاسيس من معان كثيرة وقدرة على القول. وهو يدرك الصراع الداخلي القائم حول كل قرار من قراراتها. غير أن الخمول الروحي في عبقريته والكسل التسكعي في شخصيته لايتيحان له بعدُ أن يكشف عما في اللاشعور من حركية (دينامية).

وكان دوستويفسكي، المحطم الكبير للوحدة، المؤمن الأبدي بالثنائية، هو أول من تغلغل إلى السر واقتحمه، فهو وحده، ولا أحد غيره، يبدع التحليل الكامل للشعور. وعند دوستويفسكي تتمزق وحدة الشعور متحولة إلى كتلة وكأنما أنشئت لشخصياته روح أخرى تختلف عن روح كل من سبقه. وتبدو أجرأ التحليلات النفسية عند كل الأدباء مِن قبلِه سطحية على نحو ما إلى جانب تحليلاته القائمة على التمييز المرهف الدقيق، إنها تبدو بأثرها مثل كتاب لتعليم هندسة الكهرباء يبلغ عمره ثلاثين عاماً وقد أشير فيه إلى الأسس المبدئية فحسب، ولم يجر بعدُ إدراك الشيء الجوهري ولو إدراكاً حدسياً. ولايوجد في مجاله النفسي شيء يعد شعوراً بسيطاً، عنصراً لاينقسم. فكل شيء مزيج

مختلط، صورة انتقالية، صورة عابرة، تمثل انتقالاً بين صورتين. ويترنح الإحساس ويتذبذب متحولاً إلى فعل في قلب واختلاط لاينتهيان، وثمة تناوب ذو سرعة جنونية بين الإرادة والحقيقة يهز المشاعر هزاً عنيفاً ويخلط بعضها ببعض. ويظن المرء دائماً أنه قد وصل إلى قاع أخير لأحد القرارات أو إحدى الرغبات، ولكن سياق الأحداث يشير المرة تلو الأخرى إلى قاع آخر بعده، فالكراهية والحب والتهتك والضعف والغرور والكبرياء وحب السيطرة والخضوع والخشوع، كل الدوافع يتشابك بعضها ببعض في تحولات أبدية. فالنفس متاهة، عَماءٌ مقدس، في عمل دوستويفسكي. ويوجد عنده سكيرون من شوقهم إلى النقاء، مجرمون من رغبتهم في الندم، مغتصبو فتيات في تمجيدهم للبراءة، مفترون على الله من حاجتهم إلى الدين. وعندما تستبد الرغبة بشخصياته فإنما تفعل هذه الشخصيات ذلك أملاً في الصدّ والإعراض كما تفعله أملاً في الإشباع. فالعناد عندها إذا كشفناه كل الكشف لم يكن شيئاً آخر سوى خجل مكتوم، والحب عندها كراهية متضائلة منكمشة، والكراهية عندها حب مكتوم. والنقيض ينتج النقيض. ويوجد عنده متهتكون عن رغبة في معاناة الألم وكذلك معذبون لأنفسهم عن رغبة في المتعة.

وتدور زوبعة إرادتهم في مدار جنوني. فهم يستمتعون في الرغبة ذاتها باللذة، ويستمتعون في اللذة ذاتها بالاشمئزاز، وفي الفعلة يستمتعون بالندم، وفي الندم يستمتعون من جديد بالفعلة إذ يعودون بشعورهم إلى الوراء. ويوجد عندهم ما يشبه المستوى الأعلى والمستوى الأدنى، أي مضاعفة للأحاسيس. فأفعال أيديهم ليست أفعال قلوبهم، ولغة قلوبهم ليست لغة شفاههم أيضاً. وكل شعور على حدة يعد

انقساماً وتعداداً وينطوي على معان كثيرة. ولن يتمكن أحد من العثور على وحدة للشعور عند دوستوييفسكي أو اصطياد إنسان في شبكة مفهوم لغوي فنحن نسمي فيدور كرامازوف متهتكاً: ويبدو أن هذا المفهوم يستغرقه ولكن أليس زفيد ريجايلوف أيضاً متهتكاً ومعه ذلك الطالب الذي لا اسم له في رواية "الصائرين"، ومع ذلك فيا له من عالم يقوم بينهم وبين مشاعرهم! فالتهتك عند زفيد ريجايلوف مجون بارد لا روح فيه، فهو الرجل الذي يضع الخطط الفنية ويقدرها في تبذله. أما تهتك كرامازوف فهو حب الحياة، مجون مدفوع به إلى حدود تدنيس النفس، دافع عميق يدفعه إلى أن يزج بنفسه في أحط ما في الحياة، لا لشيء إلاّ لأن فن الحياة أن يستمتع المرء أيضاً بأدنى ما فيها، بحثالتها، وَجْداً منه بالحيوية. أما ذاك أي زفيد ريجايلوف، فهو متهتك عن نقص في الشعور، والآخر عن فيض في الشعور، وما يعد عند هذا انفعالاً مرضياً للفكر يعد عند ذاك التهاباً مزمناً. وكذلك يعد زفيد ريجايلوف إنسان المجون الوسط الذي يمارس "الخطيئات الصغيرة" بدلاً من الخطايا، إنه حيوان صغير قذر، حشرة من حشرات الحواس. وكذلك يعد ذلك الطالب غير المسمى في رواية "الصائرين" شذوذاً للخبث الفكري متجهاً اتجاهاً جنسياً. ويرى المرء أن عوالم من الشعور تقوم بين هؤلاء البشر الذين كان من الممكن أن يلخصهم مفهوم واحد، وكما يتمايز التهتك ويتباين هنا وينحل إلى جذوره الخفية وعوامله المُشَكِّلة له، فإن كل شعور عند دوستويفسكي وكل دافع يعود دائماً إلى العمق الأخير، إلى أصل كل تدفق للطاقة، إلى ذلك التضاد الأخير بين الأنا والعالم، بين إثبات الذات والتضحية بها. بين الكبرياء والخضوع، بين

التبذير والتوفير، بين التفرق والاجتماع، بين القوة الجاذبة والقوة النابذة، بين تصعيد الذات، أو إفناء الذات، بين الأنا والله. وفي وسع المرء أن يسمي الأزواج المتضادة وفقاً لما تقتضيه اللحظة الراهنة، فهي دائماً مشاعر أصيلة، مشاعر أخيرة في ذلك العالم القائم بين الفكر والجسد. ولم نعرف قبله أبداً مثل الذي عرفناه عن هذا التعداد الهائل في المشاعر وعن ازدحامها في نفوسنا.

غير أن أكثر ما يفاجئنا هو هذا الانحلال للمشاعر إلى حب عند دوستوييفسكي. فإن أعظم أعماله هو أنه مضى بالرواية، بل بالأدب كله، ذلك الأدب الذي كان يصب دائماً في هذا الشعور المركزي وحده، القائم بين الرجل والمرأة، من حيث هو الينبوع الأول لكل وجود، إلى مدى أعمق في الاتجاه السفلي وإلى مدى أعلى في الاتجاه العلوي، إلى المعارف الأخيرة. فالحب الذي هو عند أدباء آخرين الغاية النهائية للحياة والهدف القصصي للعمل الفني، ليس عنصراً أصيلاً عنده، بل هو مرحلة من مراحل الحياة فحسب. فعند الاخرين تدق ثانية الوئام المجيدة، ويأتي حل كل المنازعات في اللحظة التي تذوب فيها الروح والحواس، الجنس، والجنس بصورة كاملة في مشاعر سماوية. وفي الأساس الأخير عندهم، عند الأدباء الآخرين، يبدو الصراع الحيوي بدائياً إلى درجة مضحكة بالقياس إلى مثيله عند دوستوييفسكي. فالحب يمس الإنسان، عصاً سحرية من سحابة ربانية، سراً، بل هو السر الكبير، لايقبل التفسير والتأويل، هو سر الحياة الأخير. والمحب يحب: فهو سعيد إذا ما ظفر بالتي يرغب فيها، وهو تَعِس إذا لم يظفر بها. وكون الإنسان محبوباً هو جنة وسماؤها البشرية عند كل الأدباء. غير أن سماوات دوستوييفسكي

أكثـر علواً. فـالعناق عنده لايبلغ أن يكون اتحـاداً، والانسـجـام لايبلغ أن يكون وحـدة والحب عنده ليس حـالةً من حـالات السـعـادة، تـوازنـاً، بل هو نزاع سـام جليل، ألم أكـثـر حـدة يصـدر عن الجـرح الأبدي، وهـو من أجل ذلك وثيـقة مـعـاناة، مـعـاناة للحيـاة أقوى منهـا في اللحظات العـادية. وعندما تتبادل شخصيات دوستوييفسكي الحب لايقر لها قرار، بل الأمر على النقيض، فلا تهتز شخصياته أبداً بتأثير أي صراع يقوم في كيانها مثلما تهتز في اللحظة التي يتم فيها الإحساس بتبادل الحب، ذلك لأنها لاتسمح لنفسها بأن تغوص في فيض مشاعرها بل تحاول أن تصعّده. وهي لاتتوقف في هذه الثانية الأخيرة لكونها من أبناء صراعه الأصلاء. إنها تحتقر توازن اللحظة الراهنة الهادئ الرخيّ (الذي يتوق إليه الآخرون جميعاً من حيث كونه أجمل ضروب التوازن)، وتزدري أن يحب المحب والمحبوبة أحدهما الآخر بقوة متساوية، لأن هذا خليق أن يعد انسجاماً، نهاية، حداً، وهي لاتعيش إلا من أجل اللامحدود. ولاتريد شخصيات دوستوييفسكي أن تُحِب بمقدار ما تُحَب: إنها تريد دائماً أن تحب فحسب وتريد أن تكون الضحية، أن تكون الطرف الذي يعطي أكثر، أن تكون ذلك الذي يتلقى الأقل، ويصعّد بعضها بعضاً في مزايدة علنية للشعور إلى أن يصبح شبيهاً باللهاث والتنهد والكفاح والعذاب، ما بدأ لعبةً عذبة رقيقة. ويصبح الناس عنده سعداء في تحول يتسم بالسرعة الجنونية إذا ما تعرضوا للصد، أو السخرية، أو تعرضوا للاحتقار. ذلك لأنهم يكونون عندئذ أولئك الذين يعطون، يعطون بلا نهاية، ولايطالبون بشيء مقابل ذلك. ومن أجل ذلك تعد الكراهية عنده، عند أستاذ التناقضات، مشابهة للحب دائماً إلى مدىً بعيد، ويعد الحب مشابهاً

للكراهية دائماً إلى مدى بعيد. ولكن وحدة الشعور تنسف مرة أخرى، حتى في الفترات القصيرة، عندما يحب كلٌ صاحبه بالتركيز نفسه، ذلك لأن شخصيات دوستويفسكي لاتستطيع أبداً أن تحب كل منها الأخرى بالقوى المغلقة لحواسها وروحها في الوقت نفسه. إنها تحب بالحواس أو بالروح ولايكون الجسد والفكر عندها في حالة انسجام أبداً. ولينظر المرء إلى نسائه: إنهن جميعاً كمقدمات الكأس[١]، فهن يعشن في الوقت نفسه في عالمين من عوالم الشعور، إذ يخدمن الكأس المقدسة بروحهن ويحرقن أجسادهن في الوقت نفسه بألوان من التهتُّك في رياض أزهار تيتوريل[٢]، وظاهرة الحب المزدوج، وهي من أعقد الظواهر عند الأدباء الآخرين، هي ظاهرة ترى في كل يوم، ظاهرة بدهية. فناستاسيا فيليبوفنا تحب ميشكين في كيانها الروحي، وهو الملاك الرقيق، وتحب في الوقت نفسه روجوشين عدوه بهوىً جنسي، وأمام باب الكنيسة تنتزع نفسها من الأمير إلى سرير الآخر، وترتد من مائدة السكير إلى مسيحها. فكأن روحها تتربع في الأعالي وتنظر مروَّعة إلى ما يفعل جسدها في الأسفل، وكأن جسدها ينام نوماً مغناطيسياً بينما تتجه روحها نحو الآخر في وَجْد. وكذلك شأن جروشِنْكا، فهي تحب وتكره في الوقت نفسه أوَّلَ من أغواها، تحب فتاها ديمتري حباً جامحاً، وتحب إليوشا حُبَّ الإجلال البعيد كل البعد عن الجسد. وأمُّ "الغلام" تحب زوجها الأول إقراراً بالجميل وشعوراً بالعبودية في الوقت نفسه، كما تحب فيرسيلوف حباً صادراً عن

---

(١) مقدمة الكأس امرأة قبيحة إلى درجة مريعة تقوم بتقديم الكأس المقدسة التي يقال إن دم السيد المسيح حفظ فيها في ملحمة بارتسفيال لفولفرام فون إيشنباخ ."المترجم"

(٢) تيتوريل هو ملك الكأس المقدسة الأول في رواية شعرية غير مكتملة لفولفرام فون إيشنباخ ."المترجم"

خضوع مصعّد. وإن تحوُّلات المفهوم الذي يلخصه علماء النفس الآخرون متهورين باسم "الحب" لهي تحولات لاتنتهي ولاتقدر، كما كان أطباء العصور الغابرة يحشرون مجموعات كاملة من الأمراض في اسم واحد، بينما نتخذ نحن لها اليوم مئة اسم ومئة طريقة. فالحب يمكن أن يكون عند دوستويفسكي كراهية متحولة (ألكسندرا)، أو رثاء (دينا)، أو عناداً (روجوشين) أو نزعة حسية (فيدور كرامازوف)، أو قهراً للذات، ولكن شعوراً آخر، شعوراً أصيلاً يكمن دائما وراء الحب. ولايكون الحب عنده أبداً حباً أولياً لايتجزأ ولايفسر، ظاهرة أولى (Urphânomen)، معجزة: فهو يفسر الشعور العاطفي ويحلله دائماً. وإن هذه التغيرات لهي تغيرات لاتنتهي ولا حدود لها، وكل تغير يتماوج متداخلاً في كل الألوان، متجمداً في تحوله من البرد إلى الصقيع، ثم يعود إلى التوهج، على نحو لا نهاية له، ولا يمكن سبر غوره شأن تعقد الحياة، وأود أن أذكر بكاترين ايفانوفنا فحسب. فهي ترى ديمتري في حفلة راقصة ويقدم نفسه إليها، ويهينها، وهي تكرهه وينتقل فيذلها وهي تحبه في الحقيقة بل تحب الإذلال يلحق بها وهي تضحي بنفسها من أجله وتظن أنها تحبه، غير أنها لاتحب إلاّ تضحيتها بنفسها، وتحب موقفها الخاص المفتعل من الحب. وكلما بدا أنها تحبه أكثر من ذي قبل اشتدت كراهيتها له من جديد وهذه الكراهية تنطلق نحو حياته وتدمرها، وفي اللحظة التي تدمر فيها حياته حيث تتجلى تضحيتها كالأكذوبة، وتنتقم منها لإذلالها - تحبه من جديد! وإلى هذه الدرجة من التعقيد تصل علاقة الحب عند دوستويفسكي. فكيف يقارن هذا بالكتب التي تكون في الصفحة الأخيرة عندما يحب كل منهما الآخر ويكونان قد شقا طريقهما عبر كل

تقلبات الحياة حتى وجد كل منهما الآخر؟ وحيث ينتهي الآخرون تبدأ مآسي دوستويفسكي، ذلك لأنه لايريد الحب، ولا الوئام الفاتر بين الجنسين على أنه معنى العالم وانتصار العالم. بل يلتصق من جديد بالتقليد الكبير الذي كان في العصر القديم، حيث لم يكن معنى مصيره وعظمته يتمثلان في الظفر بامرأة بل في النجاح أمام العالم في مواجهة كل الآلام. وعنده يعود الإنسان إلى النهوض غير مصوِّب بصره نحو السماء بل موجِّهاً جبهته المكشوفة نحو ربه. فالمأساة عنده أكبر من مأساة العلاقة بين جنس وجنس وبين رجل وامرأة.

وإذا عرف المرء الآن دوستويفسكي بهذه الدرجة من عمق المعرفة، وبهذا الانحلال الكامل للإحساس تبين له أنه لايوجد عنده طريق يعود إلى ما مضى. فإذا أراد فنٌّ أن يكون حقيقياً لم يجز له منذ الآن أن ينصب أيقونات الشعور الصغيرة التي يحطمها، ولم يجز له أبداً أن يحجز الرواية ضمن الدوائر الصغيرة للمجتمع والمشاعر، ولا أن يحاول إحاطة برزخ الروح الخفي بالظلال، وهو ذلك البرزخ الذي يخترقه بالأضواء. ودوستويفسكي هو أول من أعطانا حدس الإنسان الذي نحن أول من يمثله، خلافاً للماضي، إذ نحن أشد إرهافاً في الشعور، لأننا مشحونون بمعرفة أكثر من كل من سبقنا. ولايستطيع أحد أن يقدر إلى أي مدى أصبحنا نحن أكثر شبهاً بالإنسان الذي رسمه دوستويفسكي خلال العقود التي انصرمت منذ ظهور كتبه. وكم من التنبّؤات يتحقق من حدسه في دمنا وفي فكرنا. وربما كانت البلاد الجديدة التي كان أول من وطِئها هي بلادنا، وربما كانت الحدود التي تخطاها هي وطننا الآمن.

ولقد كشف لنا بصورة تنبئية عن شيء لا متناه من حقيقتنا الأخيرة

التي نعيشها الآن. وقد وضع لعمق الإنسان مقياساً جديداً: فلم يعرف أحد من الفنانين قبله مثلما عرف هو عن سرّ الروح الخالدة. ولكن من العجيب أنه بمقدار ما وسّع معرفتنا بأنفسنا جعلنا نستحضر أبداً الشعور السامي الكامن في التواضع والإحساس بالحياة على أنها شيء شيطاني. أما أننا أصبحنا أكثر وعياً عن طريقه، فذلك ما لم يجعلنا أكثر حرية بل جعلنا أكثر ارتباطاً. فكما أن الإنسان الحديث يستخف بجبروت ظاهرة البرق أكثر مما كانت تفعل الأجيال السابقة منذ أن عرفه ظاهرة كهربائية وتوتراً وتفريغاً للشحنة الكامنة في الجو، وسمّاه بهذه الأسماء، فإن معرفتنا المتقدمة بالآلية النفسية في الإنسان لاتقلّل من تقديرنا للبشرية واحترامنا لها. ودوستويفسكي بالذات، ذلك الذي عرض لنا كل تفاصيل النفس، عَرْض العارف الخبير، هذا المحلل الكبير، هذا المشرح للشعور، يقدّم في الوقت نفسه شعوراً بالعالم أعمق وأكثر عالميةً وشمولاً من كل أدباء عصرنا. ودوستويفسكي الذي عرف الإنسان بعمق لم يكن لأحد قبله، كان يحس رهبةً وخشوعاً أمام ذلك الذي لايدرك والذي يصوغه، أمام الكائن الرباني، أمام الله.

العذاب الرباني

لقـد عـذبني الله طوال حـيـاتي كلهـا

دوستويفسكي

"هل يوجد إله أم لا ؟ بهذا يصدم إيفان كرامازوف في ذلك الحوار الرهيب صنوه، الشيطان. ويبتسم المغوي. ولايستعجل في الإجابة وفي تلقي أثقل سؤال من إنسان معذب. والآن يلح ايفان في جنونه الرباني على الشيطان"بعناد ينطوي على الغضب" قائلاً إنه ينبغي له، بل يجب عليه، أن يقدّم الجواب في هذه المسألة من مسائل الوجود التي هي أهم المسائل. ولكن الشيطان لايزيد تبرُّمه وضيقه إلا اشتعالاً، فيجيب اليائس قائلاً: "لست أدري"، ويدع سؤاله عن الله من دون جواب، ويترك له العذاب الرباني لا لشيء إلا ليعذب الإنسان.

وكل شخصيات دوستويفسكي، وليس هو نفسه الأخير بينها، يكمن فيها هذا الشيطان الذي يطرح السؤال عن الله ولايجيب عنه. وقد أعطيت الشخصيات جميعاً ذلك "القلب الأعلى" القادر على تعذيب نفسه بهذه الأسئلة المضنية. ويصدم ستافروجين، وهو رجل آخر، شيطان مُتَحَوِّل إلى إنسان، بصورة مفاجئة، شاتوف المتواضع بغضب قائلاً: "هل تؤمن بالله؟"

ويطعنه بالسؤال طعنة قاتلة في قلبه وكأنه يطعنه بفولاذ محمي. ويعود شاتوف مترنحاً، ويرتعد ويشحب، ذلك لأن أكثر الناس استقامة بالذات هم الذين يرتعدون أمام هذا الاعتراف الأخير (وهو؟ ما أكثر ما كان يرتجف بنفسه في مخاوف قدسية). ولا ينطق معبِّراً عن ملاذه متلعثماً، من شفتين شاحبتين إلا عندما يلح عليه ستافروجين إلحاحاً مطرد الزيادة فيقول: "أنا أؤمن بروسيا" ومن أجل روسيا وحدها يؤمن بالله.

هذا الإله الخفيّ هو مشكلة كل أعمال دوستويفسكي. إنه الإله فينا، الإلهُ خارج ذواتنا وبعثُه. وهذا السؤال عن الله وعن الخلود هو عند دوستويفسكي، من حيث كونه روسياً أصيلاً، وأعظم روسيّ وآصَل روسي علّمه هذا الشعب المؤلف من الملايين العديدة، حسب تحديده الخاص، "أهم ما في الحياة". ولا يستطيع أحد من شخصياته أن يتهرب من السؤال: فهذا السؤال ينمو مع شخصياته ظلاً لأفعالها فيسبقها حيناً ويظل وراء ظهرها حيناً آخر في صورة ندم. وهي لا تستطيع أن تهرب منه، والوحيد الذي يحاول أن يجيب عنه بالنفي، هذا المعذب الرهيب من معذبي الفكر، كيريللوف، في رواية "الشياطين" يضطر إلى قتل نفسه، ليقتل السؤال عن الله ـ ويبرهن بذلك، على نحو أكثر عاطفية من الآخرين، على وجوده وانعدام المَهْرَبِ منه. وليُنظر المرء في أحاديثه، كيف يريد الناس أن يتجنبوا الحديث عنه، وكيف يتفادونه ويتقونه: فهم يودون دائماً أن يظلوا في الحديث المبتذل، في "لغو"[1] الرواية الانكليزية. إنهم يتحدثون عن الرق وعن النساء وعن العذراء السكستونية، وعن أوروبا، ولكن الجاذبية اللانهائية الكامنة في السؤال

---

(١) Small talk.

عن الله تتعلق بكل موضوع وتجره آخر الأمر جراً سحرياً إلى قاعها السحيق. وكل مناقشة عند دوستويفسكي تنتهي بالفكرة الروسية أو بالفكرة الإلهية ـ ونحن نرى أن هاتين الفكرتين تمثلان عنده شيئاً واحداً. فالروس، وهم شخصياته، لايستطيعون أن يتوقفوا، لا في مشاعرهم ولا في أفكارهم، وهم يضطرون على نحو لا مفر منه إلى الانتقال من العملي والواقعي إلى المجرد، من النهائي إلى اللانهائي، إلى النهاية دائماً. ونهاية كل الأسئلة هي السؤال عن الله. إنه الزوبعة الداخلية التي تختطف أفكارهم وتدور بها في مدارها فلا تجد منقذاً، وهو الشظية المتقيّحة في لحمهم التي تملأ نفوسهم بالحمى.

بالحمى، لأن الرب ـ عند دوستويفسكي ـ هو مبدأ كل اضطراب، لأنه، من حيث هو الأب الأول للتناقضات، يمثل النَّعَم واللأ في وقت واحد. وهو ليس ذلك السابح الرقيق فوق السحب، جلالاً مرئياً في غبطة ونعيم، كما يُرى في صور أساتذة الرسم القدماء ـ فرب دوستويفسكي هو الشرارة المنبثقة بين قطبي التناقضات الأولى الكهربائيين، وهو ليس بالكائن وإنما هو حالة، حالة توتر. إنه كَبَشَرِه، مثل الإنسان، إله لايكتفي، ولاينال منه جهد، ولاتستغرقه فكرة ولاترضيه تضحية أو استسلام، إنه ذلك الذي لايمكن الوصول إليه أبداً، إنه عذاب كل ألوان العذاب، ومن أجل ذلك تنطلق صرخة كيريللوف من قلب صدر دوستويفسكي: "لقد عذبني الله طوال حياتي".

ذلك هو سر دوستويفسكي: فهو يحتاج إلى الله ولايجده مع ذلك. وفي بعض الأحيان يحسب أنه أصبح ينتمي إليه، وسرعان ما يتملكه وَجْدُه وإذا بحاجته إلى النفي تجره نحو الأرض من جديد. ولم يعرف أحد

مثلُه الحاجةَ إلى الله. ويقول ذات مرة إن الله عندي ضروري لأنه الكائن الوحيد الذي يستطيع المرء أن يحبه دائماً، ويقول في مرة أخرى: "لايوجد خوف عند الإنسان أكثر استمراراً وأكثر تعذيباً من العثور على شيء يستطيع أن ينحني أمامه" ويعاني من هذا العذاب الرباني ستين عاماً ويحب الله مثلما يحب كل ألم من آلامه. يحبه أكثر من كل شيء لأنه أكثر الآلام كلها خلوداً، ولأن حب المعاناة للألم يمثل أعمق فكرة في وجوده. ويظل ستين عاماً يناضل في سبيله ويتلمّظ متعطشاً إلى الإيمان "كالعشب الجاف". فالممزق أبداً يحتاج إلى وحدة، والملاحق أبداً إلى راحة، والطريد أبداً عبر كل السرعات التي يتخذها نهر العاطفة، ذلك الذي يفني نفسه في التدفق، يحتاج إلى المخرج، إلى الهدوء، إلى البحر، وهكذا يحلم به وسيلة للتسكين ولكنه لايجده إلاّ ناراً. ويود لو كان هو نفسه بالغ الضآلة، مثل أولئك المتبلّدي الفكر تماماً ليتمكن من النفاذ إليه، ويود لو يستطيع أن يؤمن إيمان العامة، إيماناً مثل إيمان "زوجة التاجر التي تزن عشرة بودات[1]" ويود لو يتنازل عن أن يكون الواعي، وأعلم الناس ليغدو المؤمن، ويدعو مثل فيرلين قائلاً: "ربِّ امنحني البساطة" إنه يريد إحراق الدماغ في أتون الشعور، والاندفاع في تيار السكينة الربانية، والفتور الشبيه بفتور الأنعام، ذلك هو حلمه. وما أكثر ما يمد ذراعيه نحوه، وتتولاه حُمَّيا السُعار ويصرخ، ويرمي سهام المنطق جانباً ليلمسه، ويحفر له أكثر أشراك الثعالب البرهانية خطراً، وتنطلق عاطفته نحو الأعلى مثل سهم لتصيبه، ويعدُّ حبه تعطشاً إلى الله، "عاطفة تكاد تكون غير مهذبة"، نوبةً، فيضاً من الشعور.

---

(١) البود Pud وحدة وزن روسية قديمة تعادل ١٦,٣٨ كغ ."المترجم"

ولكن أتُراه مؤمناً لأنه يريد أن يؤمن بهذه الدرجة من الحماسة؟ وهل كان دوستويفسكي، وهو نفسه أبلغ مدافع عن العقيدة الصحيحة (Pra-voslavie) مؤمناً، شاعراً مسيحياً (Poeta Christianissimus) ؟ إنْ هي إلا ثوانٍ بلاشك، ثم تنبعث اختلاجته مندفعة في اللاأنهائي، وعندئذ يتشنَّج متحداً في الله، وعند ذلك يمسك في يديه بالانسجام، العاجز أرضياً، وعندئذ ينبعث، وهو المصلوب على صليب صراعه، في السماوات الفذة. ولكنْ ثمة شيءُ ما يظلُّ أيضاً متيقظاً فيه ولاينصهر في أتون الروح. وبينما يبدو منحلاً كل الانحلال، بينما يبدو سِكْراً ينتمي إلى ما فوق هذه الأرض تماماً، يظل ذلك الفكر التحليلي القاسي يتربص به في سوء ظن ويحدد أبعاد البحر الذي يريد أن يغوص فيه. وكذلك يحدث في المشكلة الربانية الصَّدْع الذي لايلتئم، ذلك الصدع الفطري في كلٍّ منا، والذي لم يفتحه حتى الآن كائن أرضي إلى مثل هذا الاتساع في الهوة مثل دوستويفسكي. إنه أكثر الناس إيماناً وهو أشدهم إلحاداً في نَفْسٍ واحدة، وقد عرض في شخصياته أكثر الإمكانات تطرفاً بين حَدَّيْن متناهين، مقنعاً بها بصورة متساوية (من دون أن يقنع نفسه، ومن دون أن يتخذ هو قراراً حاسماً، صور الخضوع، والاستسلام، والانحلال في الله مثل هباء، وعرض من ناحية أخرى الحد الأقصى الأكثر رهبة وهو أن يتحول بنفسه إلى إله في الوقت نفسه، وهما حدان خليقان أن يكونا سخفاً يندفع به المرء إلى الانتحار" وقلبه حاضر في كليهما، في عبد الله وفي الكافر بالله، في إليوشا وفي إيفان كرامازوف. وهو لايتخذ قراراً فاصلاً في المجمع الدائم القائم في أعماله الفنية، فهو يظل بين المؤمنين والهراطقة. ويعدُّ إيمانه تياراً متناوباً نارياً بين الإيجاب والنفي، بين كلا

قطبي العالم. فأمام الله أيضاً يظل دوستويفسكي المنبوذ الكبير الذي تنبذه الوحدة.

وهكذا يظل مثل سيزيف، يدحرج الحجر أبداً نحو ذروة المعرفة التي تفلت من يديه المرة تلو المرة. إنه الإنسان الذي يجتهد أبداً في سعيه إلى الله الذي لايصل إليه أبداً. ولكن أتراني لست مخطئاً: أوَ ليس دوستويفسكي عند الناس الداعي الكبير إلى الإيمان؟ أوَ ليسَ يسري في تضاعيف أعماله النشيد الكبير المجلجِل إلى الله؟ أفَلا تشهد كل كتاباته السياسية وكتاباته الأدبية شهادة واضحة جلية لاتقبل الجدل ولا الريب، بضرورة الله، بوجوده، أوَ لاتملي كتاباته الإيمان الصحيح، أو لاتندد بالإلحاد على أنه أفظع الجرائم، ولكن لاينبغي هنا أن يُخلَط بين الإرادة والحقيقة، بين الإيمان ومقتضيات الإيمان أو شروطه. فدوستويفسكي، شاعر التحوّل الأبدي، هذا التناقض المتجسد، يدعو إلى الإيمان من حيث كونه ضرورة، يدعو إليه الآخرين دعوة أكثر اندفاعاً وحماسة على حين لايؤمن هو نفسه (بمعنى الإيمان الدائم، الواثق الساكن، القائم على التوكل، الذي يصوغ "الحماسة المصفَّاة" على أنها أسمى الواجبات). ومن سيبيريا يكتب إلى زوجته قائلاً: "إني أود أن أقول لك عن نفسي إنني ابن هذا العصر، ابن الإلحاد والشك، ويبدو أن من المحتمل، بل إني لاأعلم علم اليقين، أنني سأظل كذلك إلى نهاية الحياة. ما أكثر ما عذبني ويعذبني، أنا أيضاً، عذاباً مروِّعاً، الشوق إلى الإيمان الذي يزداد قوة كلما ازدادت البراهين المناقضة" ولم يقل ذلك أوضح مما قاله هنا أبداً: فهو يتوق إلى الإيمان بسبب فقدان الإيمان. وهنا تتجلى إحدى عمليات إعادة التقويم السامية عند دوستويفسكي: فلأنه لايؤمن

ويعرف عذاب هذا الإلحاد، ولأنه يحب العذاب دائماً لنفسه فحسب، كما يعبر عن ذلك بكلماته ويشعر بالرثاء والشفقة تجاه الآخرين - من أجل ذلك يدعو الآخرين إلى الإيمان بالله الذي لايؤمن هو نفسه به - فدوستويفسكي المعذَّب بالله يريد بشرية تنعم بالله، ودوستويفسكي الفاقد لإيمانه بصورة مؤلمة يريد المؤمنين في سعادة. وهو يدعو الشعب إلى العقيدة القديمة، مصلوباً على صليب المادة، وهو يقهر معرفته لأنه يعلم أنها تتمزق وتحترق، ويدعو إلى ما يهب السعادة، إلى إيمان الفلاحين الصارم المقيد بالنصوص. وهو، ذلك الذي "لايملك حبة خردل من إيمان"، والذي تمرَّد على الله، وعبَّر، كما قال هو نفسه في فخر، "عن الإلحاد بقوة لم يعبر بها عنه أحد في أوروبا" وهو يطالب بالخضوع لرجال الدين الروسي. ولحماية البشر من العذاب الرباني الذي يعانيه في جسده كما لم يعانه أحد، يبشر بالحب الرباني. ذلك لأنه يعلم: "أن التذبذب، واضطراب العقيدة يمثلان عند إنسان ذي ضمير، عذاباً يبلغ من هوله أن يفضل المرء شنق نفسه" ولم يجد هو نفسه مهرباً من هذا العذاب، وقد احتمل عبء الشك على ظهره بحكم كونه معذباً، غير أنه يريد أن يجنب البشرية التي يحبها حباً لا نهاية له، هذا العذاب. وهكذا يلفق أكذوبة الإيمان المتواضعة بدلاً من أن يعلق صحة معرفته في كبرياء. وهو يحوِّل المشكلة الدينية إلى المجال القوي الذي يمنحه تعصب الدين. ويجيب مثل أكثر عبيده ولاء عن سؤال: "هل تؤمن بالله؟" بأكثر مذاهب حياته استقامة: "أنا أؤمن بروسيا".

ذلك لأن روسيا هي مهربه وملاذه وإنقاذه (وهنا لاتعود كلمته صراعاً، بل تغدو هنا عقيدة، لقد كتم الله نفسه عنه: وهكذا يتخذ

مسيحاً لنفسه ليكون وسيطاً بينه وبين الضمير نفسه، وهذا المسيح هو المبشر الجديد ببشرية جديدة، إنه المسيح الروسي. ومن الواقع، من الزمان، يهوي بحاجته الهائلة إلى الإيمان نحو شيء غير محدد ـ ذلك لأن هذا الذي لايخضع للحدود والمقاييس لايستطيع أن يستسلم كل الاستسلام إلا لغير المحدد، لما لا حدود له ـ إلى الفكرة الهائلة المتمثلة في روسيا، إلى هذه الكلمة التي يملؤها بكل جموح إيمانه. إنه يوحنا آخر يبشر بهذا المسيح الجديد من دون أن تسبق له رؤيته. ولكنه يتحدث باسمه، باسم روسيا إلى العالم.

وكتاباته هذه المبشرة بالمسيح المنتظر ـ وهي المقالات السياسية وبعض الطفرات في رواية الإخوة كرامازوف ـ غامضة، وتبرز منها جبهة المسيح الجديدة هذه بصورة مختلطة، تبرز فكرة الخلاص والوئام الشامل الجديدة، إنه محيا بيزنطي ذو ملامح حادة وتجاعيد صارمة. وتحملق فينا عيون غريبة ثاقبة وكأنها تُطِلُّ من الأيقونات القديمة المسودة من الدخان، فيها حُمَيًا داخلية، حميا لاتنتهي ولكن فيها أيضاً كراهية وقسوة. ويبدو دوستويفسكي نفسه رهيباً عندما يبشرنا نحن الأوروبيين برسالة الخلاص هذه الروسية وكأننا ضائعون، ويتجلى لنا السياسي، المتعصب الديني، راهباً ماكراً، متعصباً، ينتمي إلى العصور الوسطى وفي يده الصليب البيزنطي كالسوط. وهو يبشر بتعاليمه مثل إنسان ذاهل فاقد الحس والوعي (Delirant)، مثل إنسان يعاني من تشنجات صوفية، لا في وعظ لين، ويفرغ شحنته العاطفية الجامحة في اندفاعات غضب شيطاني. ويضرب كل اعتراض بالهراوات وهو يقتحم منبر العصر محموماً، متمنطقاً بالكبرياء متأججاً بالكراهية، ويقفز الزبد على فمه

ويرمي بالرُقْية فوق عالمنا بيدين مرتعدتين. ويُغير على مقدسات الحضارة الأوروبية مثل عدو للتماثيل مُحَطِّم للأيقونات مجنون. ويدوس كل شيء وهو المصاب بالتوحش ليشق الطريق مثلنا إلى مسيحه الجديد، المسيح الروسي. ويصل نفاد صبره الموسكوفي إلى درجة الفكاهة الجنونية. فأوروبا ما هي؟ مقبرة قد يكون فيها مقابر ثمينة ولكنها الآن منتنة من العفن ما عادت تصلح حتى لتكون سماداً للبذرة الجديدة. فهذه البذرة لاتزدهر إلاّ من التراب الروسي وحده. أما الفرنسيون فمتبجّحون فارغون، وأما الألمان فشعب منحط من صانعي القديد، وأما الانكليز فقوم يهتمون بسخافات العقلانية. وأما اليهود فكبرياء منتنة، والكاثوليكية تعاليم شيطانية، سخرية من المسيح، والبروتستانتية إيمان عقلاني بالدولة، كل شيء صور ساخرة من الإيمان الوحيد الحقيقي بالله: ألا وهو الكنيسة الروسية. فالبابا هو الشيطان ذو التاج الفارسي، ومدننا هي بابل، المومس الكبيرة في سَفْر الرؤيا، وعِلْمُنا سرابٌ ينطوي على الغرور، وديموقراطيتنا خلاصة رقيقة للأدمغة الرخوة، والثورة مسرحية دُمى مائعة للمجانين والمحمولين على الجنون، واللاعنف ثرثرة عجائز فارغة، وكلّ أفكار أوروبا باقة زهر ذاوية ذابلة تصلح لأن يلقي بها في المزبلة.

والفكرة الروسية وحدها هي الحقة، وهي وحدها العظيمة، وهي وحدها الصحيحة. وفي سرعة قاتلة يمضي ذلك المبالغ المجنون في عاصفته، وهو يطرح كل اعتراض أرضاً بخنجره إذ يقول: "نحن نفهمكم غير أنكم لاتفهموننا" وتكاد تنهار كل مناقشة وهي تنزف دماً، ويقرر قائلاً:

"نحن الروس الذين نفهم كل شيء في روسيا، القيصر سوط الطغيان، والكاهن والفلاح، والعربة الروسية ذات الخيول الثلاثة والأيقونة. والأصح أنه كلما كانت روسيا معادية لأوروبا، آسيوية، مغولية، تترية، كان ذلك أدنى إلى الصواب من أن تكون محافظة، رجعية، متخلفة، مناوئة للفكر، بيزنطية. فما أكثر ما يعصف هنا هذا المُبالِغ الكبير! ويصرخ في حماسة قائلاً: "لنكن آسيويين، لنكن سرماتيين[1]. ولنغادر بطرسبرغ الأوروبية إلى موسكو ماضين في الطريق إلى سيبيريا، فروسيا الجديدة هي الرايخ الثالث" ولايتسامح هذا الراهب الذي ينتمي إلى العصور الوسطى، والذي سَكِر بالله، في مناقشات حول هذا. فليسقط العقل! فإن روسيا هي العقيدة التي يجب الإيمان بها من دون أخذٍ وردّ. "إن روسيا لاتُفهم بالعقل بل بالإيمان" ومن لم يخر على ركبتيه جاثياً أمامها فهو العدو، عدو المسيح: فلتُشَنَّ الحربُ الصليبية عليه! ويدوي صوته صارخاً في نفير الحرب. فيجب أن تُسْحَق بروسيا بالأقدام، ويجب أن يُنْتَزَع الهلال من آيا صوفيا بالقسطنطينية، ويجب إخضاع ألمانيا وإلحاق الهزيمة بانكلترا - فثمة نزعة استعمارية جنونية مضحكة تخفي كبرياءه في ثوب الرهبان: "Dieu le veut"، إنه فتح العالم كله لروسيا من أجل دولة الله.

وإذاً فروسيا هي المسيح، المخلِّص الجديد، ونحن الوثنيون. وما من شيء ينقذنا نحن المتردّين في الخطيئة من مطهر ذنبنا: لقد ارتكبنا الخطيئة الموروثة وهي أننا لسنا روساً، وليس لعالمنا مجال في هذا الرايخ الثالث الجديد، فيجب أولاً أن يزول عالمنا الأوروبي في الامبراطورية

---

(١) شعب فارس بدوي.

الروسية، في دولة الله الجديدة، وعند ذلك فحسب يمكن إنقاذه. ويقول بالنص الحرفي: "يجب على كل إنسان أن يصبح روسياً أولاً" وعندئذ فحسب يبدأ العالم الجديد. إن روسيا هي الشعب الحامل للفكرة الإلهية: وعليها أولاً أن تغزو الأرض بالسيف وعندئذ فحسب ستقول للبشرية "كلمتها الأخيرة". وهذه الكلمة الأخيرة هي عند دوستويفسكي: الوئام (Versöhnung). وتتجلى العبقرية الروسية عنده في المقدرة على فهم كل شيء وحلّ كل التناقضات. فالروسي هو الذي يفهم كل شيء وهو من أجل ذلك المتسامح بأسمى معاني التسامح. وستكون دولته، دولة المستقبل، هي الكنيسة، صورة الجماعة الأخوية، والتغلغل والغزو بدلاً من التبعية. وعندما يقول: "سنكون أول من يبشّر العالم لأننا لن نبتغي بلوغ الازدهار الخاص بنا باضطهاد الشخصية والقوميات الأجنبية بل سنحاول على النقيض من ذلك بلوغ هذا في التطور الحر المستقل إلى أبعد مدى لكل الأمم وفي الاتحاد الأخوي". يبدو هذا تمهيداً لأحداث هذه الحرب (التي غذيت إلى حد بعيد بأفكاره في بدايتها، كما غذيت بأفكار تولستوي في نهايتها) وسيرتفع النور الخالد على جبال الأورال وسيكون الشعب البسيط، لا الفكر العالم، ولا الحضارة الأوروبية بأسرارها المظلمة، هو الذي يطلق قوس الأرض المقيدة في عالمنا من عقالها، وسيحل الحب الفعال محل القوة، والشعور الإنساني الشامل محل صراع الشخصيات وسيأتي المسيح الجديد، المسيح الروسي بالوئام الشامل، بانحلال التناقضات وسيرعى النمر إلى جانب الحمل والوعل إلى جانب الأسد - وكم يرتعد صوت دوستويفسكي عندما يتحدث عن الرايخ الثالث، عن روسيا الأرض كلها، وما أكثر ما يرتعد حتى في وجد

الإيمان، وما أروعه، وهو أعلم الناس بكل الحقائق، في حلمه الذي يبشر فيه بالمسيح المنتظر.

ذلك لأن دوستويفسكي يحلم من خلال كلمة روسيا ، ومن خلال فكرة روسيا ، في هذا الحلم بالمسيح، بفكرة توفيق المتناقضات التي سعى إليها عبثاً في حياته، وفي الفن، وحتى في الله، طوال ستين عاماً. ولكن ما هذه الروسيا ، أهي روسيا الواقعية أم الصوفية، السياسية أم النبوية؟ إنها كلاهما معاً كما هو الأمر دائماً عند دوستويفسكي. فمن العبث أن نطالب عاطفياً بالمنطق وأن نطالب عقيدة بتبرير لها. ففي كتابات دوستويفسكي التبشيرية "Messeianisch"، وأعماله السياسية والأدبية تتداخل المفاهيم فيما بينها بصورة جنونية. فحيناً تكون روسيا هي المسيح وحيناً تكون الله، وحيناً آخر بطرس الأكبر، وحيناً روما الجديدة، والاتحاد بين الفكر والقوة، بين التاج البابوي والتاج الامبراطوري، وحيناً تكون عاصمته موسكو وحيناً القسطنطينية، وحيناً آخر القدس الجديدة. وتختلط أكثر المثل الإنسانية الشاملة تواضعاً بصورة مفاجئة مع نزعات الغزو وحب السيطرة ذات الصبغة السلافية، كما تتناوب خرائط التنجيم (Horoskope) السياسية التي تصيب إصابة مذهلة والوعود التنبُّئية الخيالية، وحيناً يحشر مفهوم روسيا ضمن نطاق الظرف السياسي الضيق، وحيناً يدفع به في العالم اللامحدود ـ وهنا أيضاً يكشف عن المزيج نفسه من الماء والنار الذي يئزُّ أزاً كما يكشف عنه في العمل الفني، ذلك المزيج من الواقعية والخيالية. فالجانب الشيطاني فيه وهو المبالغ المجنون، ذلك الجانب الذي يكون محشوراً ضمن حدود ومقاييس في رواياته في أكثر الحالات، يعيش هنا حياته

كلها في تشنجات انفعالية. ويكل طاقته الانفعالية الكامنة في عاطفته المتأججة يدعو إلى روسيا من حيث هي بركة على العالم، والصانعة الوحيدة للسعادة والنعيم. ولم تصدر عن أوروبا فكرة قومية أكثر كبرياء أو عبقرية وأثراً دعائياً، وأكثر إغراءً وفتنة، وأدعى إلى الوَجْد من حيث هي فكرة عالمية، من الفكرة القومية الروسية في كتب دوستويفسكي.

ويبدو هذا المتعصب الكبير لعرقه أول الأمر طفرة غير عضوية من طفرات الشخصية الكبيرة، هذا الراهب الروسي الغارق في الوجد، والذي لايرحم، هذا الكاتب المحرِّض المتكبر، هذا المؤمن غير الحقيقي. ولكن هذا بالذات ضروري لوحدة شخصية دوستويفسكي. فحيثما لم نفهم ظاهرة من الظواهر عند دوستويفسكي كان علينا أن نلتمس ضرورتها في التناقض.

وينبغي لنا أن لاننسى أن دوستويفسكي كان ينطوي دائماً على الإيجاب والنفي، على إفناء الذات والتعالي بالذات، على التناقض الذي يبلغ الذروة. وليست هذه الكبرياء المبالغ فيها إلا انعكاساً مقابلاً لتواضع مبالغ فيه، وليس وعيه الشعبي المصعَّد إلاّ الإحساس القطبي في شعوره الشخصي بالتفاهة، ذلك الشعور البالغ التوفز. إنه يكاد يقسم نفسه إلى نصفين: إلى كبرياء وخضوع. أما شخصيته فيذلها: وليتصفح المرء المجلدات العشرين من أعماله بحثاً عن كلمة واحدة من كلمات الغرور والكبرياء والتعاظم! فلن يجد المرء فيها إلا تحقير الذات، والاشمئزاز منها، والاتهام لها، والاذلال، وكل ما عنده من كبرياء يصبه في العِرْق، في فكرة شعبه.

وكل ما ينطبق على شخصيته المعزولة، وما ينطبق على الجانب غير

الشخصي فيه، وعلى الطابع الروسي فيه، وعلى الإنسان الكلي فيه، يرفعه إلى مستوى التأليه. فهو يتحول من الكفر بالله إلى داعية إلى الله، ومن الكفر بنفسه إلى مبشّر لأمته وللبشرية. وهو شهيد كذلك في مجال الأفكار والمثل، يضع نفسه على الصليب لينقذ الفكرة ويحول كلمة ستارتس إلى فكر، إذ يقول هذا "ألا ليتني أفنى إذا ما أصبح الآخرون سعداء". وهو يفني نفسه لينبعث في إنسان المستقبل.

ومن أجل ذلك فإن مثال دوستوييفسكي هو: أن يكون ما ليس هو، أن يشعر غير ما يشعر، وأن يفكر غير ما يفكر، وأن يعيش غير ما يعيش. ويتقابل الإنسان الجديد مع صورته الفردية حتى في أصغر التفاصيل، لمحة فلمحة، ويتشكل من كل ظل من ظلال كيانه الخاص ظل، ومن كل ظلمة بريق. ومن النفي الموجه إلى نفسه ينشر الإيجاب العاطفي الموجه إلى البشرية الجديدة. وتستمر هذه الإدانة الأخلاقية المنقطعة النظير لذاته ولحساب كيانه في المستقبل حتى تصل إلى المستوى الجسدي، كما يستمر إفناء الإنسان الآني من أجل الإنسان الكلي. وليأخذ المرء صورته، صورته الفوتوغرافية، وتمثال رأسه المسبوك بعد الموت ليضع هذه الأشياء إلى جانب صور أولئك البشر الذين صاغ فيهم مثاله: إلى جانب إليوشا كرامازوف وستارتيس سوسيما والأمير ميشكين، هذه التصاميم الثلاثة التي صممها للمسيح الروسي، للمنقذ. وسيعبر كل خط هنا، حتى أدق التفاصيل، عن التناقض والتضادّ. فوجه دوستوييفسكي مظلم مفعم بالأسرار والظلام، أما ذلك المحيا فمشرق يتسم بالصراحة المسالمة، وصوت دوستوييفسكي أجشّ حاد، وصوت أولئك الناس لين خفيض. وشعر دوستوييفسكي أشعث مظلم وعيناه

عميقتان مضطربتان ـ ومحيا أولئك مشرق تحدق به خصل رقيقة، وعينهم تلتمع من دون اضطراب وخوف. وهو يقول بجلاء، عنهم إنهم ينظرون نظرة مستقيمة وإن لنظرتهم ابتسامة الأطفال الحلوة. وتحيط بشفاههم أهِلّة من تجاعيد السخرية والعاطفة السريعة، وهم لايعرفون كيف يضحكون فإليوشا وسوسيما يضحكان ضحكة حرة طليقة شأن الإنسان الواثق من نفسه حيث تشرق الضحكة على الأسنان البيض. وهو يضع صورته الخاصة لمحة فلمحة لتكون الوجه السلبي (Negative) مقابل الصورة الجديدة. وتبدو جبهته كجبهة إنسان مقيد، عبد لكل العواطف والأهواء، مثقل بالأفكار ـ على حين تعبر جبهتهم عن الحرية الداخلية، عن انعدام العوائق، والسباحة في الهواء. إنه يمثل التمزق والثنائية. وهم يمثلون التناسق والوحدة، كما أنه إنسان الأنا، سجين نفسه، وهم يمثلون الإنسان الكلي الذي يفيض في الله من كل نهايات كيانه.

ولم يكن إنشاء مثال أخلاقي من إفناء الذات أكثر كمالاً في كل مجالات الجانب الفكري والأخلاقي مثلما كان عند دوستويفسكي. وهو يرسم صورة إنسان المستقبل بدمه؛ وكأنه يعتمد في ذلك على إدانة ذاته إذ يبضع شرايين كيانه. وكان مازال رجل العواطف، التشنجي، الإنسان ذا الوثبات القصيرة كوثبات النمر، وكانت حماسته لهباً ثاقباً مندفعاً من انفجار الحواس والأعصاب ـ وكان أولئك القوم هم اللهب الرقيق، ولكنه اللهب الذي يتسم بالحركة الدائمة والخشوع. وهم يتسمون بالمثابرة الهادئة التي تبلغ مدى أبعد من وثبات الوجد الوحشية، ويتسمون بالتواضع الحقيقي الذي لايهاب التعرض للسخرية، وليسوا مثل المستذلين والمهانين أبداً، مثل أولئك المعوقين المقوّسي الظهور. إنهم

يستطيعون أن يتحدثوا إلى كل امرئ، وكلٌ يشعر بالاطمئنان في حضورهم - وليس فيهم هيستيريا الخوف الأبدية، الخوف من أن يضايقوا أو يتعرضوا للمضايقة، وهم لاينظرون في كل خطوة إلى ما حولهم متسائلين. والله ما عاد يعذبهم بل يهدّئ روعهم. إنهم يعرفون كل شيء ولكنهم يفهمون أيضاً كل شيء لأنهم يعرفون كل شيء، وهم لايوجهون ولايصدرون حكماً، ولا ينقبون بحثاً عن أشياء بل يؤمنون في امتنان. ومن الغريب أن دوستويفسكي، وهو المؤرق أبداً، يرى في الإنسان الطليق الصافي النفس أسمى صور الحياة، ودوستويفسكي الذي تقوم نفسه على الصراع والانقسام يطالب بالوحدة على أنها المثل الأعلى الأخير، ودوستويفسكي المتمرد يطالب بالخضوع. وقد تحول عذابه الرباني فيهم إلى متعة ربانية، وشكه إلى يقين عندهم، وهيستيرياه إلى بُرْء، وألمه إلى سعادة تشمل كل شيء. وآخر ما في الوجود وأجملُه عنده هو ما لم يعرفه لنفسه أبداً، وهو المتمتع بالوعي وما فوق الوعي، وهو ما يتوق إليه بذلك من أجل الإنسان من حيث هو أسمى الأشياء: ألا وهو البساطة والبراءة، طفولية القلب، المرح الرقيق، البَدَهي.

ألا فانظروا إلى أعذب أبطاله، كيف يخطون: فثمة ابتسامة رقيقة على شفاههم، وهم يحيطون بكل شيء علماً، ومع ذلك فليس فيهم كبرياء، وهم لايعيشون في سر الحياة وكأنهم في هوة نارية، بل يفتحونه أزرق كسماء من حولهم. لقد انتصروا على عَدُوَّيْ الوجود اللدودين، فهزموا "الألم والخوف" وأصبحوا من أجل ذلك يتمتعون بالنعيم الرباني في أخوة الأشياء اللامتناهية. لقد تخلصوا من أناهم. والسعادة القصوى عند أبناء الأرض هي انعدام الشخصية (Die Unpers?nlichkeit) وهكذا يُحَوِّل الفردي الأعلى حكمة جوته إلى إيمان جديد.

ولايعرف تاريخ الفكر مثلاً لإفناء أخلاقي مشابه لهذا المثال داخل إنسان، وابتداعاً للمثال من التضاد مثمراً كهذا الابتداع. وقد وضع دوستوييفسكي نفسه على الصليب فكأن شهيد نفسه: وضع علمه ليصل إلى الإيمان، وجسده لينتج الإنسان الجديد عن طريق الفن، وفرديته من أجل الكلية، وهو يريد انهياره الخاص نموذجاً لكي تنشأ بشرية أسعد وأفضل: وهو يحمل على عاتقه كل الآلام من أجل سعادة الآخرين. وينقب دوستوييفسكي، الذي شد أعصابه ستين عاماً إلى أقصى مسافة مؤلمة بين قطبي التناقض، في كل أعماق كيانه ليجد الله وليجد بذلك معنى الحياة ـ وهو يطرح المعرفة المتراكمة جانباً من أجل بشرية جديدة يبوح لها بأعمق أسراره، بالصيغة الأخيرة التي هي أكثر الصيغ استعصاءً على النسيان: "يجب أن نحب الحياة أكثر من حبنا لمعنى الحياة".

الحياة المنتصرة

"مهما كانت الحياة. فلقد كانت جميلة"

"جوته"

ما أشدَّ ظلمة الطريق الذي يخترق أعماق دوستويفسكي، وما أشد ظلمة أراضيه، وما أثقل لا نهايته، الخفية المنطوية على الأسرار شأن محياه المأساوي الذي حفر فيه الإزميل كل آلام الحياة! إنها حلقات في قاع جحيم القلب، مطاهر أرجوانية للروح، وهي أعمق هوة حفرتها يد أرضية في العالم السفلي للشعوب. وما أكثر الظلام في هذا العالم البشري وما أكثر الآلام في هذا الظلام، فيا له من حزن فوق أرضه، هذه الأرض "المروية بالدموع إلى أدنى طبقة من طبقاتها" ويا لها من حلقات جحيمية في أعماق تلك الأرض. فهي أشد ظلمةً مما رآها دانتي، المتنبئ، قبل ألف عام، إنها الضحايا غير المخلصة لأرضيتها، شهيدات شعورها الخاص، التي تعذبها كل أصوات الفكر، مزبدة في خضم التمرد العاجز. يا له من عالم، عالم دوستويفسكي هذا! الأبواب موصدة في وجه كل مسرة، والآمال مُقْصاة، ولا مَنْجاة من الألم الذي يحيط بكل ضحاياه إحاطة الجدار الشامخ، أجل! ـ أفلا يستطيع إشفاقٌ أن يُخَلِّصهم،

أن يخلص شخصياته من عمقها، أولا تنسف ساعة رؤيا هذا الجحيم الذي أبدعه إنسان رباني من عذابه؟

ويتدفق من هذا العمق صخب وشكوى لم تسمع مثله البشرية قط. ولم تخيم ظلمةٌ قطُّ على عمل أكثرَ مما خيمت عليه. بل إن شخصيات ميكيل أنجلو أخف حزناً. وفوق عمق دانتي يتألق شعاع جنات الفردوس المفعم بالنعيم. أوَ تكون الحياة حقاً مجرد ليل أبدي في عمل دوستويفسكي، والألم معنى كل حياة؟ وتنحني الروح مرتعدةً فوق الهاوية وترتعش، لا لشيء إلا لتسمع من إخوتها الشكوى والعذاب.

ولكن كلمة من الأعماق تنطلق سابحة في الفضاء، رقيقة وسط الركام، ولكنها مع ذلك تحلق فوقه عالياً. كما تحلق حمامة فوق بحر عاصف. وتنطلق الكلمة لينة رقيقة ولكن معناها كبير، إنها لكلمة مباركة: "أصدقائي، لاتخافوا الحياة". ويا له من صمت يصدر عن هذه الكلمة، وينصت العمق مرتعداً ويحلق الصوت، ويعلو فوق كل ألوان العذاب، إذ يتحدث قائلاً: "بالعذاب وحده نستطيع أن نتعلم حب الحياة".

مَنْ عساه ينطق بكلمة الألم هذه المغرية إلى أبعد مدى؟ إنه الأكثر تألماً، هو نفسه، دوستويفسكي. ومازالت اليدان المبسوطتان مثبتتين على صليب صراعه، ومازالت مسامير العذاب في جسده المتداعي، غير أنه يقبل خشب عذاب هذا الوجود في خضوع، وتتسم الشفاه بالسرقة حين تبوح لأشقائها بالسر الكبير: "إني لاأعتقد أن علينا أن نتعلم حب الحياة أولاً".

ثم تنبثق النار من كلماته، فإذا هي ساعة رؤيا. وتنفجر القبور

والسجون! ومن الأعماق ينهض الأموات والمسجونون ويتقدمون جميعاً، ليكونوا رسلَ كلمته، وينهضون من أحزانهم. ويتدفقون من السجون، من سجون المنفى في سيبيريا والأصفاد تصلصل، من الحجرات الضيقة، من دور البغاء وحجرات الأديرة، يتدفقون جميعاً، وهم المعانون الكبار من ألم العاطفة؛ ومازال الدم عالقاً بأيديهم ومازال ظهرهم المستعبد يحترق، ومازالوا أدنياء في الغضب والعجز، ولكن الشكوى لاتلبث أن تتحطم في فمهم وتأتلق دموعهم من الثقة والإيمان، فيا لها من معجزة كمعجزة بليام الخالدة، اللعنة تتحول إلى مباركة على شفتهم المحترقة، إذ يسمعون سلام الأستاذ، السلام الذي "دخل كل مطاهر الشك"، وأكثر هؤلاء ظلمة هم الأوائل، وأكثرهم حزناً أكثرهم إيماناً. ويزحفون جميعاً ليعبروا عن هذه الكلمة. ومن أفواههم، من أفواههم الخشنة التي أفسدها التلمُّظ يخرج نشيد الألم كالزبد ترتيلةً كبيرة، نشيد الحياة بقوة الوَجْدِ الأصيلة. وكلهم، كلهم حاضر، وهم الشهداء، للثناء على الحياة. ويصرح ديمتري كرامازوف، الملعون البريء، والأغلال في يديه، بجماع طاقته: "سأتغلب على كل ألم لأستطيع أن أقول فحسب: أنا موجود وعندما أنحني فوق منصة التعذيب، فأنا أعلم مع ذلك أنني موجود، وعندما أثبت فوق السفينة الحربية القديمة ذات المجاذيف[1] فأنا أظل أرى الشمس، وعندما لا أراها أيضاً فأنا أعيش مع ذلك وأعلم أنها موجودة". وإيفان أخوه، يتقدم إلى جانبه ويقول: "ليس هناك شقاء لا سبيل إلى تداركه كالموت". ويتغلغل وَجْد الوجود في صدره كالشعاع ويهلل، وهو الكافر بالله، قائلاً: "إني لأحبك يا ربُّ، لأن الحياة

---

(١) galcere سفينة يكلف بتسييرها المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة تعذيباً لهم. "المترجم"

عظيمة". وينهض الشكّاك الخالد، ستيفان تروفيموفتش، عن وسادة الموت مقبوض اليدين ويقول متلعثماً: "أواه، يا ليتني عدتُ إلى الحياة، إن كل دقيقة وكل لحظة لابد أن تكون نعيماً للإنسان". وتزداد الأصوات جلاءً ونقاءً وسمواً على نحو مطرد. ويبسط الأمير ميشكين المضطرب العقل ذراعيه، محمولاً على الأجنحة المتذبذبة لحواسه الزائغة، ويقول في حماسة: "إني لاأستطيع أن أدرك كيف يستطيع المرء أن يمر بشجرة من دون أن يكون سعيداً بكونه موجوداً ويحب الناس له... فما أكثر ما يوجد في كل خطوة من هذه الحياة من أشياء رائعة، أشياء يحسّ بروعتها حتى المنحلُّ أخلاقياً" ويعظ ستارتس سوسيما قائلاً: "إن الذين يشتمون الله والحياة إنما يشتمون أنفسهم... وإذا ما أحببت كل شيء تجلى لك سر الله في كل الأشياء، وأخيراً تحيط بالعالم كله بحب يشمل كل شيء. وحتى "إنسان الأزقة" الصغير الخجول الذي لا اسم له، في معطفه الصغير الكالح، يتقدم ويبسط ذراعيه قائلاً: "الحياة جمال ولا معنى إلاّ في الألم، ألا ما أجمل الحياة!" وينطلق "الإنسان المضحك" من حلمه، "ليبشر بالحياة، العظيمة"، ويزحفون جميعاً، جميعاً، كالديدان من زوايا كياناتهم ليشاركوا في الحديث، في الترتيلة الكبيرة. فما من أحد يريد أن يموت، وما من أحد يريد أن يترك الحياة، المحبوبة حباً قدسياً، ولايبلغ من عمق الألم عند أحد منهم أن يتبدَّلَ بحياته الموت، النقيض الخالد. وهذا الجحيم، ظلام اليأس، يردد فجأة على جدرانهم القاسية صدى أنشودة مديح للقدر، ومن المطاهر يستعر لهيب الامتنان الجامح. ويتدفق نور، نور لاينتهي، وتنهار سماء دوستويفسكي على الأرض، وتُدَوّي الكلمة الأخيرة صاخبةً فوق كلّ الكلمات، الكلمة التي كتبها

دوستويفسكي، كلمة الأطفال عند الحديث على الحجر الكبير، النداء البربري المقدس: "مرحى أيتها الحياة!".

فيا لكِ من رائعةٍ، أيهذي الحياة، أنتِ التي تنشئين لنفسك بإرادة واعية شهداءً ليمتدحوك، ويا لكِ من قاسية حكيمة أيهذي الحياة، أنتِ التي تستعبد أكبرَ العظماء بالألم ليعلنوا انتصارك؟ أما صرخة أيوب الخالدة التي تدوي عبر آلاف السنين، إذ يعرف الله في العذاب، فأنتِ تريدين سماعها المرة بعد المرة، وسماع نشيد تهليل رجال دانيال بينما كان جسدهم يحترق في الأتون المستعر. أنتِ توقدينه أبداً، كالفحم المصلصل، على لسان الشعراء الذين تجعلين منهم معانين للألم ليصبحوا تابعين لك ويسمونك الحب! أنت تصيبين بيتهوفن في حاسة الموسيقا ليسمع المصاب بالصم دوي الله يصوغ فيك نشيد المسرة إذ يمسُّه الموت، وترمين برامبرانت في غياهب العتمة ليلتمس النور، نوركِ الأصيل، في الألوان، وتخرجين دانتي من الوطن ليستشف الجحيم والجنة في الحلم، لقد دفعتِ بهم جميعاً إلى لانهائيتك بأسواطك. وهذا الذي جلدتِه كما لم تجلدي أحداً، أرغمتِه أيضاً على أن يكون عبداً فإذا هو يصرخ، وقد علا الزبد شفته وتملكته التشنجات، مُهَلِّلاً لك بالسلام، السلام المقدس، الذي دخل كل مَطاهرِ الشك". ألا ما أعظم انتصارك في الإنسان الذي تدعينه يعاني من الألم، فمن الليلِ تجعلين نهاراً، ومن الألم تصنعين الحب، ومن الجحيم تستخرجين لنفسك أنشودة المسيح المقدس، ذلك لأن أكثر الناس تألماً هو أكثرهم معرفةً، ومن أحاطَ بكِ علماً لم يكن له بدٌّ من أن يباركك: وهذا الذي عرفك أعمق المعرفة آمن بكِ كما لم يؤمن بك أحد، وأحبك كما لم يُحبْبكِ أحد!

بلزاك

بلزاك

ولد بلزاك عام ١٧٩٩ في التورين، في إقليم الغيض، في موطن رابليه المتسم بالمرح والعذوبة. في حزيران ١٧٩٩، والتاريخ جدير بأن يكرر، وقد عاد نابليون - وكان العالم الذي بعثت أعماله الاضطراب فيه مازال يسميه بونابرت - في هذه السنة من مصر إلى وطنه، نصف منتصر ونصف هارب. وكان قد قاتل تحت أبراجٍ سماوية أجنبية، أمام الشهود الحجريين من الأهرام، ثم انسلَّ على سفينة ضئيلة بين سفن نيلسون الحربية المتربّصة، متعباً، ليكمِّل في صلابة عملاً بدأ بداية جليلة، وجمع بعد بضعة أيام من وصوله حفنة من أتباعه، وطهَّر الجمعية الوطنية، وانتزع السيادة على فرنسا لنفسه بقبضة واحدة، ويعد عام ١٧٩٩، عام ميلاد بلزاك، بداية الامبراطورية، فالقرن الجديد ما عاد يعرف الجنرال الصغير (Le Petit Général)، وما عاد يعرف المغامر الكورسيكي، بل غدا لايعرف إلاّ نابليون، امبراطور فرنسا. وتمر عشرة أعوام، وخمسة عشر عاماً - سنوات فتوة بلزاك - ومازالت الأيدي المتعطشة إلى السلطة تلف نصف أوروبا، بينما تنتشر أحلامه الطامحة بجناحَيْ النِّسْرِ على العالم كله من الشرق إلى الغرب. ولايمكن أن يكون أمراً غير ذي شأن بالقياس إلى رجل كبلزاك الذي شارك في معاناة كل شيء بهذه الحدة،

أن يتطابق ستة عشر عاماً من النظرات الأولى إلى ما حوله مع سنوات الامبراطورية الستّ عشرة؛ سنوات تلك الفترة التي قد تكون أحفل فتراتِ تاريخ العالم بالخيال والإبداع. أوَ ليست المعاناة المبكرة والقدر في الحقيقة مجرد وجهينِ، داخليٍ وخارجيٍ، لشيء واحد؟ إنَّ مسألة أن رجلاً ما، جاء من جزيرة ما في البحر المتوسط الأزرق إلى باريس لا صديق له ولا عمل، ولا سمعة له ولا وجاهة، وأمسك فجأة بزمام السلطة غير المحدودة وجَمَعها وحشرها في نطاق ضيق، إن مسألة أنَّ رجلاً ما، رجلاً فرداً، غريباً، ظفر بباريس بزوجٍ من الأيدي العارية، ثم ظفر بفرنسا، ثم ظفر بالعالم كله - هذا المزاج المتسم بالمغامرة في تاريخ العالم لم يُنْقَل إلى بلزاك من الحروف السود نقلاً غير قابل للتصديق، بين الأساطير والتواريخ، بل تغلغل ملوّناً في كل حواسه المفتوحة في ظمأ، متسرباً إلى حياته الشخصية، تصحبه آلاف من الوقائع الملونة المماثلة في الذاكرة التي تعمر عالمه الداخلي الذي مازال بكراً. ومثل هذه المعاناة يجب أن تغدو مثلاً للضرورة. وربما كان بلزاك الفتى قد تعلم القراءة من البيانات التي كانت تتحدث عن الانتصارات البعيدة بفخر وكبرياء، وانفعال يكاد يكون رومانياً، وكانت إصبع الطفل تنتقل ثقيلة على الخارطة التي طغت منها فرنسا طغيانَ النهر المتدفق العارمِ على أوروبا شيئاً فشيئاً كما تتوالى أساطير جنود نابليون، تعبر جبل سينس اليوم، وجبال سييرا نيفادا غداً، وتعبر الأنهار ماضية في طريقها إلى ألمانيا، وتزحف على الثلج إلى روسيا، وتعبر مضيق جبل طارق إلى حيث أحرق الإنكليز مجموعة السفن الصغيرة بطلقات المدفعية اللاهبة. وربما كان الجنود قد لعبوا معه في الشارع نهاراً، الجنود الذين رسم القوزاق طعنات

خناجرهم في وجوههم، وقد يفيق ليلاً في كثير من الأحيان حين تدرج المدافع التي تزحف إلى النمسا لتحطم الغطاء الجليدي تحت الفرسان الروس عند أوسترلتس. وكان لا بد لكل رغائب شبابه أن تنحل في الاسم المشجع، في الفكرة، في التصور: في نابليون. وأمام الحديقة الكبرى التي تؤدّي من باريس إلى العالم نشأ قوس للنصر نقشت عليه أسماء المدن المهزومة في نصف العالم، وما أشد ما تحوُّل هذا الشعور بالسيادة إلى خيبة أمل رهيبة عندما زحفت بعدئذ قوات أجنبية خلال هذا القوس المتكبِّر! لقد كان ما يحدث في العالم الحافل بالعواصف، في الخارج، ينمو باتجاه الداخل في صورة معاناة. فقد شهد بلزاك في وقت مبكر الانقلاب الهائل في القيم، المعنوية منها والمادية على حد سواء، لقد رأى قطع العملة الورقية التي كتب عليها (ألف فرنك) ممهورة بخاتم الجمهورية، أوراقاً لا قيمة لها تعبث بها الرياح. وعلى القطعة الذهبية التي كانت تجري في يده كان يوجد رسم الملك الجانبي البدين المقطوع الرأس حيناً، وقبعة الحرية شعار اليعاقبة حيناً آخر، ووجه القنصل الروماني تارة، ونابليون في الحلة الأمبراطورية تارة أخرى. وفي عصر شمل مثل هذه الانقلابات الهائلة، إذ إن الأخلاق، والمال، والأرض، والشرائع، وأنظمة المراتب وكل ما كان محجوزاً ضمن الحدود والسدود الصلبة منذ قرون غاضَ أو فاض، وفي عصر جرت فيه مثل هذه التغيرات التي لم يُرَ لها مثيل كان لابد لبلزاك أن يعي بصورة مبكرة نسبياً كل القيم. لقد كان العالم من حوله زوبعة، وعندما كان النظر الزائغ يبحث عن نظرة شاملة من عَلٍ، عن رمز، عن برج سماويّ فوق هذا العُباب المتلاطم، لم يكن يجد في تقلبات الأحداث دائماً إلاّ هو،

نابليون، الواحد، الفعّال، الذي كانت تصدر عنه هذه الآلاف من الاهتزازات والذبذبات. وكان بلزاك قد عانى نابليون نفسه، فقد رآه في الموكب راكباً مع صنائع إرادته، مع روستان المملوكي، ومع جوزيف الذي كان قد أهدى إليه إسبانيا، ومع موري الذي أعطاه صقلية ملكاً خاصاً، ومع بيرنادوت الخائن، ومع كل أولئك الذين كان قد نقش لهم التيجان وفتح لهم الممالك والذين رفعهم من العدم في ماضيهم إلى بريق حاضرهم. وفي ثانية واحدة أضيئت في شبكية عينه بصورة صائبة حية صورةٌ كانت أكبر من كل الأمثلة في التاريخ: لقد رأى فاتح العالم الكبير ! أو ليست رؤيةُ فاتحٍ للعالم من قبل غلام تعادل رغبةَ الغلامِ في أن يكون هو نفسه فاتحاً؟ وفي موضعين آخرين كان اثنان من غزاة العالم يستريحان في هذه اللحظة، في كونجز برج(١)، حيث كان أحدهما يحل فوضى العالم في نظرة شاملة علوية، وفي فايمار(٢)، حيث كان شاعر يحيط بالعالم بمجموعه إحاطة لاتقل عن نابليون وجيوشه. غير أن هذا ظل شيئاً بعيداً للغاية زمناً طويلاً عند بلزاك. أما الدافع الذي يدفعه إلى أن يريد الكل وحده دائماً، وألاّ يريد أبداً شيئاً واحداً، وأن يطمح، في نهم، إلى العالم كله بكل ما فيه من اتساع، فيتمثل في طموح محموم يدين به أولاً إلى مثال نابليون.

على أن هذه الإرادة الهائلة التي تشمل العالم مازالت لاتعرف طريقها على الفور. فبلزاك لايتخذ قراراً أول الأمر بالاتجاه إلى مهنة، ولو كان قد ولد قبل مولده بعامين لدخل كتائب نابليون وهو في الثامنة

---

(١) هي عاصمة بروسيا الشرقية . والمؤلف يشير هنا إلى الفيلسوف الألماني عمانويل كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) .

(٢) عاصمة الأمير كارل أوجست ، والمؤلف يشير هنا إلى جوته الذي أنفق شطراً من حياته فيها . "المترجم"

عشرة، ولكان أغار على المرتفعات عند مزرعة (Bell Alliance)(١) حيث كانت قذائف المدفعية الإنكليزية تنهمر، غير أن تاريخ العالم لايحب التكرار. وتعقب سماءَ العواصف في عصر نابليون أيامُ صيفٍ حارة ثقيلة مرهقة. وفي عهد لويس الثامن عشر يتحول الخنجر إلى حسام للزينة، والجنديُّ إلى رجل من رجال البلاط، والسياسيُّ إلى مُزَوِّقٍ للخطب، وما عادت قبضة العمل ويد المصادفة الغامضة المعطاء تمنح مناصب الدولة الرفيعة، بل أصبحت أيادي النساء الناعمة تهب المعروف والرحمة، وأصبحت الحياة العامة جافة سطحية، ورَقَّ وجه الأحداث حتى غدا كالبركة الرقيقة الهادئة وما عاد العالم يُغزى بالأسلحة. فقد كان في نابليون رادع للكثيرين، إذ كان يعطي مثلاً للفرد. وهكذا ظل حال الفن. ويبدأ بلزاك في الكتابة. ولكنه لايفعل ذلك، شأن الآخرين، لتأمين المال، أو للإمتاع أو لملء رف كتب أو ليكون حديث رجل الشارع. فهو لايتوق إلى الظفر بعصا المارشالية في الأدب، بل يتوق إلى تاج الإمبراطور. ويبدأ في حجرة مهجورة. ويكتب الروايات الأولى تحت اسم منتَحل وكأنما يريد أن يختبر مقدرته. فالحرب لمّا تنشب بعد، وإنما هو مجرد عبث حربي، إنها مناورة وليست معركة بعد. وحين لايرضيه النجاح ولايشبعه التوفيق يطرح العمل جانباً ويظل ثلاثة أعوام أو أربعة في خدمة مِهَن أخرى، فيجلس كاتباً في حجرة موثق للعقود، يراقب ويرى ويستمتع ويتغلغل بنظره في العالم، ثم يبدأ مرة أخرى، غير أنه يبدأ الآن بتلك الإرادة الهائلة مصوِّباً نظره إلى الكل، بتلك الرغبة الهائلة المتعصبة التي تتجاهل الشيء المنفرد، الظاهرة، الشيءَ المنتزعَ المفصول،

---

(١) منطقة تقع جنوبي مدينة بروكسل حيث جرت معركة واترلو عام ١٨١٥ بين نابليون والحلفاء. "المترجم"

لتحيط بذلك الذي يدور في ذبذبات كبيرة فحسب، ولتصغي إلى صوت مجموعة الآلات المعقدة المتشابكة الخفية التي تنطوي عليها الغرائز الأصيلة: استخلاصُ العناصر النقية من خَبَث الأحداث، واستخلاص المجموع من فوضى الأرقام، واستخلاصُ التناسق من اللغط المرتفع، واستخلاصُ جوهر الحياة من مادتها الغزيرة المتسعة، وحشرُ العالم كله في بوتقته، لإنشائه مرة أخرى "بإيجاز" (en raccourci) ذلك هو هدفه الآن. ولاينبغي أن يضيع شيء من هذا التعدد، ومن أجل حشر هذا اللانهائي في نهائي، وهذا الذي لايوصَل إليه في شيء ممكن إنسانياً لايوجد إلا عملية واحدة هي التوفيق. وتعمل كل طاقته من أجل حشر الظواهر وإمرارها من خلال غربال، حيث يتخلف كل ما هو غير جوهري، وتتسرب الصور النقية القيِّمة وحدها، ثم يضغط هذه الصور المتفرقة المبعثرة في لهيب يديه ليحول تعدُّدَها الهائل إلى نظام ملموس يمكن رؤيته بنظرة شاملة مثلما وضع لينيه[1] مليارات النباتات في جدول ضيق، ومثلما يحلل الكيميائي المركبات التي لاتحصى إلى حفنة من العناصر، ذلك هو طموحه الآن. إنه يبسِّط العالم ليسيطر عليه بعد ذلك، ويحشر السجين في سجن "الكوميديا الإنسانية" الجليل، وبعملية التقطير هذه تغدو شخصياته نماذج دائماً، تغدو دائماً تلخيصات تحمل السمات المميزة لأغلبية، وقد نفضت عنها إرادةٌ فنية لا مثيل لها، كلَّ شيء زائد غير جوهري. إنه يركِّز، بإدخاله نظامَ الإدارة المركزية في الأدب. وهو يفعل مثلما فعل نابليون إذ جعل من فرنسا الدائرة التي تحيط بالعالم، واتخذ من باريس مركزاً للعالم، يرسم بضع دوائر، تشير

(١) كارل فون لينيه عالم طبيعة سويدي وضع تصنيف النباتات وأسماءها اللاتينية (١٧٠٧ ـ ١٧٧٨) . "المترجم"

إلى النبلاء ورجال الدين والعمال والأدباء والفنانين والعلماء، ويجعل من خمسين (صالوناً) أريستوقراطياً، صالوناً واحداً، هو صالون دوقة كادينيان. ويجعل من مئة مصرفيّ مصرفياً واحداً هو البارون فون نوسنجن، ومن كل المرابين المرابي جوبسيك، ومن كل الأطباء الطبيب هوراس بيانشون، ويُسكّن هؤلاء في مساكن متقاربة ويدع كلاً منهم يلامس الآخر، ويصطرعون فيما بينهم على نحو أشد عنفاً. وبينما تنتج الحياة آلافاً من ألوان اللعب فإن له لعبة واحدة فحسب، إنه لايعرف نماذج مختلطة وعالمه أفقر من الواقع، غير أنه أكثر حدة. وذلك لأن شخصياته تمثل خلاصات، وعواطفُه عناصرَ نقية، ومآسيه عملياتِ تكثيف. وهو يبدأ، مثل نابليون، بغزو باريس. ثم يتناول إقليماً بعد إقليم ـ وتبعث كل مقاطعة بما يمكن أن يُعدّ متحدثاً باسمها في برلمان بلزاك ـ ثم يقذف بقواته فوق كل البلدان مثل القنصل المنتصر بونابرت، ويسرع فيبعث برجاله إلى فيوردات النرويج، وإلى سهول إسبانيا المحترقة الرملية، وتحت سماء مصر ذات الألوان النارية، وإلى جسر نهر بيريسينا[١] وتمتد إرادته التي تشمل العالم إلى كل حدب وصوب وإلى مدى أبعد من هذا مثل إرادة سلفه المصور الكبير. وكما أنشأ نابليون، وهو يستريح بين حملتين، كتاب القانون المدني (Code civile) يقدم بلزاك، وهو يستريح من غزو العالم، في "الكوميديا الإنسانية" كتاباً أخلاقياً في الحب والزواج، رسالة تقوم على مبادئ معينة، وتحمل سمة الفن الغربي الطليق، وهي كتابه "أقاصيص ماجنة" (Contes Drolatiques) الذي يتجاوز فيه مبتسماً خط الأعمال الكبيرة الذي يلف الأرض. وينتقل من

---

(١) الرافد الأيمن لنهر الدنيبر ، عبره نابليون عند تراجعه عن موسكو ."المترجم"

أعمق البؤس، من أكواخ الفلاحين، إلى قصور سانت جيرمين، ويتسلل إلى مخادع نابليون، وفي كل مكان يكشف الستار ويكشف معه عن أسرار الحجرات الموصدة، ويستريح مع الجنود في خيام مقاطعة بريتاني ويلعب في البورصة، وينظر فيما وراء كواليس المسارح ويسهر على عمل العلماء، وما من زاوية في العالم لم يصل إليها ضوء شعلته السحري. ويتألف جيشه من ألفين إلى ثلاثة آلاف من البشر، ولقد أخرج هؤلاء في الواقع من الأرض، ونشؤوا من يده المبسوطة، جاؤوا عراةً، من العدم، فكّساهم الثياب ووهب لهم ألقاباً وثروات، ثم ينتزعها منهم مثلما يفعل نابليون بمارشالاته، وهو يعبث بهم ويوقِع بينهم. ولايمكن أن تُحصى كثرة الأسرار، وإن الأرض التي تنبسط وراء هذه الأحداث لهي أرض هائلة. وهذا الغزو للعالم في "الكوميديا الإنسانية"، وهذا الإمساك بكل نواحي الحياة المكثّفة بين يدين اثنتين، يعدّ عملاً فريداً في أدب العصر الحديث، مثلما كان نابليون فذاً في التاريخ الحديث. ولكن غزو العالم كان حلم الطفولة عند بلزاك. وليس ثمة شيء أكثر جبروتاً من التصميم المبكر الذي يغدو واقعاً، ولم يكن من قبيل العبث أنه كان قد كتب تحت صورة لنابليون: "سأحقق بالقلم ما لايمكن تحقيقه بالسيف".

وكما كان هو، كان أبطاله. كانوا ينزعون جميعاً إلى غزو العالم، وكانت قوة جاذبة تقذف بهم من الريف، من موطنهم، إلى باريس، وهناك يقوم ميدان معركتهم، ويتدفق جيش، خمسون ألفاً من الفتيان، قوة تمتاز بقلة التجربة وبالتقوى، طاقة غامضة تتوق إلى التفريغ، وهنا يرتطم بعضهم ببعض، من ضيق المجال، كالقذائف، ويفني بعضهم بعضاً، ويندفعون إلى الأعلى، ويقذفون بأنفسهم في الهاوية، فلا يوجد مكان

مهيأ لأحد منهم. ولابد لكل منهم أن يغزو منبر الخطباء ويقلب صياغة هذا المعدن المرن القاسي قسوة الفولاذ، الذي يسمى الشباب، مُحوِّلاً إياه إلى سلاح، وتتركز طاقاته إلى درجة الانفجار. أما أن هذا القتال ضمن نطاق الحضارة ليس أقل شدة ومرارة من القتال في ميادين المعارك فذلك أمر يفخر بلزاك بأنه أول من أقام الدليل عليه، فهو يصيح بالرومانسيين قائلاً: "إن روايات البرجوازية لهي أشد مأساوية من مآسيكم!" ذلك لأن أول ما يتعلمه هؤلاء الشباب في كتب بلزاك هو قانون القسوة التي لاترحم. إنهم يعرفون أنهم أكثر مما ينبغي، وأنه لابد لهم أن يفترس بعضهم بعضاً شأن العناكب في وعاء واحد - وهذه الصورة لفوتران، حبيب بلزاك، ولابد لهم أن يغمسوا السلاح الذي صاغوه من شبابهم في سمّ التجربة المستعر، فالذي يبقى هو وحده صاحب الحق، ومن كل اتجاهات الريح التي تبلغ اثنين وثلاثين اتجاهاً يأتون مثل الديمقراطيين ذوي السراويل الطويلة (Die sansculotten) في "الجيش الأكبر"، ويمزقون أحذيتهم على الطريق إلى باريس، ويعلق غبار الطريق الريفي بأثوابهم، وقد التهبت حنجرتهم من ظمأ هائل إلى المتعة، وما يكادون ينظرون إلى ما حولهم في هذا الجو الجديد السحري من الأناقة والثروة والسلطان، حتى يشعروا أن كل هذا القليل الذي جاؤوا به معهم لا قيمة له إذا ما أرادوا غزو هذه القصور وهاته النسوة وهذه القوى، ويشعروا أنه لابد لهم من صهر ألوان مقدرتهم وتحويلها من أجل استغلالها، تحويل الشباب إلى صلابة، والذكاء إلى حيلة، والثقة إلى خبث، والجمال إلى تهتُّك، والجرأة إلى مكر. ذلك لأن أبطال بلزاك أولو رغبات جامحة، يطمحون إلى كل شيء. وهم يخوضون جميعاً المغامرة نفسها: فهناك عربة خفيفة

تمر بهم مسرعة سرعة هائلة، وترميهم عجلاتها برذاذ من القذر، ويهز الحوذي السوط، ولكن امرأة تجلس في الداخل وفي شعرها تبرق الزينة، تَهَب نظرةً سريعةً خاطفة كالنسيم. إنها مغرية وجميلة، إنها رمز للمتعة. وكل أبطال بلزاك ليس عندهم في هذه اللحظة إلاّ رغبة واحدة، إذ يقول كل منهم: لو أنَّ لي هذه المرأة، والعربة، والخادم، والثروة، وباريس والعالم! لقد أفسدهم مثال نابليون الذي علّمهم أن كل قوة يمكن شراؤها من قبل أدنى الناس، وهم لايتصارعون، مثلما كان آباؤهم في الريف، من أجل كَرْمِ عنب، أو ولاية، أو إرث، بل من أجل رموز، من أجل القوة، من أجل الارتقاء في مجال النور حيث تتألق شمس السُّوْسَن الملكية وينساب الذهب كالماء بين الأصابع. وهكذا يصبحون أولئك الطامحين الكبار الذين نسب إليهم بلزاك العضلات القوية والبلاغة الجزلة، والغرائز القوية النشيطة، والحياة التي إن كانت أسرع فهي أكثر حيوية من الآخرين. إنهم أناس تتحول أحلامهم إلى أفعال، وشعراء، كما يقول، يقرضون شعرهم في مادة الحياة. وهم مزدوجون في طريقة هجومهم، فثمة طريق خاص ينشق أمام العبقري، وطريق آخر أمام العادي. فلابدّ للمرء أن يجد طريقاً خاصاً ليصل إلى القوة، أو ينبغي للمرء أن يتعلم طريقة الآخرين، طريقة المجتمع. ولابد للمرء أن ينقضَّ كرصاصة المدفع، انقضاضاً قاتلاً، في وسط حشد الآخرين الذين يحولون بين المرء وهدفه، أو يجب على المرء أن يسمِّمَهم متسللاً في حذر كالطاعون، بذلك ينصح فوتران الفوضوي، شخصية بلزاك المحببة العظيمة. وفي الحي اللاتيني، حيث بدأ بلزاك نفسه في حجرة ضيقة، يجتمع أبطاله أيضاً، وهم صور الحياة الاجتماعية الأولى، ديبلان، طالب

الطب، وراستنياك الطموح، ولويس لامبير الفيلسوف، وبريدو الرسام، وروبمبريه الصحفي - عصبة من الشباب، هم عناصر غير مشكلة، شخصيات نقية أولية، ولكن الحياة كلها تحتشد حول صفحة مائدة في نُزُل فوكيه الأسطوري، غير أن هؤلاء البشر يتشكلون في شكل آخر ويفقدون طبيعتهم الحقة عندما ينصهرون في بوتقة الحياة الكبيرة وتنضجهم حرارة العواطف والأهواء، ثم يبرُدون من جديد متجمِّدين بخيبات الأمل خاضعين للآثار المعقدة الصادرة عن الطبيعة الاجتماعية، ولألوان الاحتكاك والجذب المغناطيسي والتحلل الكيميائي والتفتت الجزيئي. فالحمض الرهيب الذي هو باريس يذيب بعضهم ويفترسهم ويعزلهم ويبلورهم، ويهب للبعضَ الآخرَ قسوةً وتحجُّراً من الجانب الآخر. وتجري كل آثار التبدل والتلون والاتحاد عليهم. ومن العناصر المتحدة تتشكل مركبات جديدة، وبعد عشر سنين يحيّي الباقون والمتشكِّلون في شكل آخر، بعضُهم بعضاً بابتسامة العرافين، على ذُرا الحياة، فمنهم ديبلان الطبيب المشهور، وراستنياك الوزير، وبريدو الرسام الكبير، بينما أمسكت عجلة التوازن بلويس لامبير وروبمبريه وسحقتهما. ولم يكن من قبيل العبث أن بلزاك أحب الكيمياء، ودرس مؤلفات كوفييه ولافوزييه. ففي هذه العملية المعقدة، عملية الأفعال وردود الأفعال، وأنواع التقارب والتنافر والتجاذب والانفصال والاندماج والتحلل والتبلور، وفي التبسيط الذري للمركب، تجلت له، على نحو أوضح مما تجلت في أي مكان آخر، صورة التركيب الاجتماعي معكوسة في ذلك كله. فقد كان من البدهي عنده أنَّ كل فرد هو انتاج، يصوغه المناخ والوسط والعادات والتقاليد والمصادفة وكل ما يتصل به مما يتعلق بالمصير، وأن كل فرد

يمتص طبيعته الجوهرية من جوه ليشع هو نفسه من جديد جواً جديداً. كان من البدهي عنده هذا الارتباط الشامل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. وقد بدا له أن ترجمة العضوي إلى غير العضوي ونقل آثار قبضة الحيوي إلى مجال المفاهيم، هذا الجمعُ لتراثٍ فكري يحمل طابع اللحظة الحاضرة، وحشرُه في النظام الاجتماعي، وتسهيل إنتاج عصورٍ بأسرها، أسمى مهمة للفنان. وكل شيء يتداخل وكل القوى سابحة عائمة وليس فيها واحدة حرة. وكل استمرارية تنطوي على نسبة لاتحدها أي حدود، حتى إن استمرارية الشخصية تتعرض للإنكار. فقد ترك بلزاك شخصياته تتخذ صورتها دائماً من خلال الأحداث، وتتخذ أنموذجها كالصلصال في يد القدر، حتى إن أسماء شخصياته ليطرأ عليها التبدُّل ولاتحافظ على وحدتها. فخلال كتب بلزاك العشرين يَرِد البارون راستنياك الند المساوي لفرنسا، ويظن المرء أنه يعرفه من الشارع، أو من الجريدة، هذا الوصوليّ الذي لاينظر إلى شيء بعين الاعتبار، هذا المثال الأصيل للإنسان الباريسي الفظ الطموح الذي لايرحم، والذي يتسلل بنعومة سمك الثعبان من خلال كل ثغرات القوانين، ويجسد أخلاق مجتمع منحل تجسيداً بارعاً. ولكن ههنا كتاب يعيش فيه رجل يدعى راستنياك أيضاً، وهو النبيل الشاب المسكين الذي يرسله أبواه إلى باريس بكثير من الآمال وقليل من المال، شخصية لينة ناعمة متواضعة رقيقة العواطف، والكتاب يروي كيف يدخل هذا نُزُل فوكيه، في ذلك الخضم العارم من الشخصيات، في إحدى تلك الإيجازات العبقرية التي يحيط فيها بلزاك بكل التعقد الحيوي للطبائع والشخصيات ضمن أربعة جدران سيئة التزيين، وهنا يرى مأساة الملك لير

المجهول، مأساة الأب غوريو، ويرى كيف تسرق الأميرات الغانيات في فوبورغ سانت جيرمين الأب العجوز بنهم، ويرى كل دناءة المجتمع منحلة في مأساة. وعندما يمشي أخيراً وراء نعش الإنسان الطيب إلى حدّ بالغ، وليس معه إلا نادل وخادم، وكيف يرى، في ساعة غضب، باريس صفراء قذرة عكرة كقرحة خبيثة من مرتفعات بير لاشيز[1] عند قدميه، عند ذلك يعرف كل حكمة الحياة. وفي هذه اللحظة يسمع صوت فوتران السجين يطن في أذنيه، ورأيه القائل إن على المرء أن يعامل البشر كما يعامل خيول عربات البريد إذ يحثها على الإسراع بعربته ثم يدعها تنفُق عند الهدف، في هذه الثانية يصبح هو البارون راستنياك الوارد في الكتب الأخرى، ذلك الطموح الذي لاينظر إلى شيء بعين الاعتبار ولايرحم، وهو الند المكافئ لباريس. وهذه الثانية القائمة على مفترق طرق الحياة يعانيها كل أبطال بلزاك، إذ يصبحون جميعاً جنوداً في حرب كل الناس ضد كل الناس، وكل امرئ يُقْدِم مغيراً إلى الأمام، ويمر طريق الواحد فوق جثة الآخر. ويبين بلزاك أن المتشابهين يقتتلون في القصور والأكواخ والحانات، أما أن الكهنة والأطباء والجنود والمحامين ينطوون على الغرائز ذاتها وراء ملابسهم فذلك أمر يعرفه بطله فوتران الفوضوي الذي يلعب أدوار كل الناس ويظهر متنكراً في عشرة أشكال في كتب بلزاك، غير أنه هو نفسه دائماً عن وعي وتصميم. وتحت سطح الحياة الحديثة العلوي الممهد تستمر ألوان الصراع في حركتها المتسللة تحت الأرض. ذلك لأن الطموح الداخلي يحدث مفعوله مقابل التوازن الخارجي. ولمّا كان لايوجد مكان محجوز لأحد كما كان ذلك في الماضي

---

(١) مقبرة في باريس فيها أضرحة عدد من الشخصيات البارزة. "المترجم"

للملك والنبلاء والكهنة، ولما كان لكل واحد حق على جميع الناس، فإن توترهم يزداد أضعافاً مضاعفة. ويتجلى تضاؤل الإمكانات في الحياة في صورة تضاعفٍ للطاقة.

وصراع الطاقات، هذا القتال الانتحاري، هو بالذات ما يثير بلزاك. فالطاقة المستعملة من أجل هدف، من حيث كونها تعبيراً عن إرادة الحياة الواعية، هي ما يتحمس له ويهواه. أما أن تكون الطاقة خيّرة أو شريرة، ذات أثر فعال أو مضيّعة مُفَرَّطاً فيها، فذلك أمر لايحفل به، بمجرد أن تغدو طاقةً حادة فحسب. فالحدة والإرادة هما كل شيء، لأن هذا من سمات الإنسان، أما النجاح والمجد فليسا بشيء، لأن المصادفة هي التي تقررهما. فاللص الصغير، اللص المذعور الذي يواري رغيفاً من منصة الفرن في كمه يبعث على الملل، أما اللص الكبير، المحترف، الذي لايسرق من أجل المنفعة بل إرضاءً لهواه، والذي ينحل كل وجوده في مفهوم الاحتياز والتملك، فهو عظيم. إن قياس النتائج والحقائق يظل مهمة التاريخ، أما الكشف عن الأسباب وعن درجات الحدة فأمر يبدو عند بلزاك من مهام الأديب. ذلك لأن المأساوي ليس إلا القوة التي لاتصل إلى الهدف. ويصف بلزاك الأبطال المنسيين، إذ لايوجد عنده نابليون واحد فحسب في كل عصر، نابليون المؤرخين فحسب، الذي غزا العالم من ١٧٩٦ إلى ١٨١٥، بل يعرف أربعة أبطال أو خمسة. وقد يكون الأول هو الذي سقط في مارينغو[1] وكان يدعى ديساي (Desaix)، وقد يكون الثاني قد أرسل من قبل نابليون الحقيقي إلى مصر بعيداً عن الأحداث الكبرى، وقد يكون الثالث عانى من أفظع المآسي: فقد كان

---

(١) قرية إيطالية في إقليم ألِساندريا انتصر فيها نابليون على النمسا في عام ١٨٠٠ . "المترجم"

نابليوناً ولم يصل قط إلى ميدان معركة، واضطر إلى أن يغيض في كوخ ما من أكواخ الريف بدلاً من أن يتحول إلى جدول بري، ولكنه لم يبذل قدراً من الطاقة أقل من سواه وإن كان ذلك في أمور أقل شأناً. هكذا يسمي النساء اللواتي كُنَّ خليقاتٍ أن يصبحن شهيرات لبذلهن وجمالهن بين ملكات الشمس، واللواتي كان اسمهن خليقاً أن يكون له وقع كوقع اسم بومبادور أو اسم ديان ديبواتييه، إنه يتحدث عن الأدباء الذين ينهارون بفعل الإساءة التي تأتي بها اللحظة الحاضرة، والذين زال المجد عن أسمائهم، والذين يجب على الأديب أن يهب لهم المجد من جديد. إنه يعلم أن كل ثانية من ثواني الحياة تهدر فيضاً هائلاً من الطاقة بغير جدوى. وهو يعي أن أوجيني غرانديه، الفتاة الريفية الرقيقة لاتكون في اللحظة التي تهب فيها لوالدها كيس النقود وهي ترتعد أمام الأب البخيل، أقلَّ شجاعة من جان دارك التي تشرق صورتها المرمرية على كل ميدان من ميادين الأسواق في فرنسا. فضروب النجاح لاتستطيع أن تبهر مترجم السير التي لاتحصى، ولاتستطيع أن تخضع ذلك الذي حلل كل المساحيق والمستحضرات التجميلية القائمة في الواقع الاجتماعي تحليلاً كيميائياً. فعين بلزاك النزيهة التي لاتتطلع إلاّ نحو الطاقة، لاترى من خضم الحقائق دائماً إلاّ التوتر الحي وتستخرج من ذلك الزحام القائم على نهر بيريسينا، حيث يندفع جيش نابليون المدمَّر على الجسر، حيث يحتشد اليأس والدناءة والبطولة في مشاهد موصوفة بمئات الأشكال في ثانية واحدة، الأبطالَ الحقيقيين، أكبرَ الأبطال: الرواد الأربعين الذين لايعرف اسمهم أحد، والذين كانوا قد وقفوا في الماء البارد المتجمد الذي يصل إلى صدورهم، دافعاً بكتل الأحجار في

طريقه، ليبنوا ذلك الجسر المتداعي الذي نجا به نصف الجيش. إنه يعلم أن مآسي تجري في كل ثانية وراء ألواح الزجاج التي تنسدل عليها الستائر في باريس. وهي مآسٍ لاتقل شأناً عن موت جوليا ونهاية فالنشتاين وياسلير، ولقد كرر المرة بعد المرة الكلمة نفسها بفخر: "إن روايات البرجوازية لهي أشد مأساوية من مسرحياتكم المأساوية الفاجعة" ذلك لأن رومانسيّته تتناول الداخل. فبطله فوتران الذي يرتدي ملابس الطبقة الوسطى ليس أقل عظمة وجلالاً من أحدب نوتردام الذي تغشّيه البثور، وكاسيمودو بطل فيكتور هوجو.. هذين اللذين يمثلان أرضاً صخرية صلبة من أراضي الروح، وليس الوغد الوحشي من أدغال العاطفة والرغبة في صدر شخصياته الطامحة بأقلّ هَوْلاً من الكهف الصخري المفزع، كهف هان إسلند. ولايلتمس بلزاكُ العظيمَ الجليلَ في الزخرف، ولا في النظر البعيد إلى التاريخي أو الغريب، بل يلتمسه فيما يتسم بالأبعاد الفائقة الاتساع، في الحدة المصعَّدة لشعور أصبح فذاً في اكتماله وانغلاقه. إنه يعرف أن كل شعور لايصبح ذا أهمية إلا حين يظل سليماً في قوته، وأن كل إنسان لايكون عظيماً إلا حين تقف نفسه على هدف ولايبدِّدها هنا وهناك، ولايقسمها في رغائب متفرقة، وعندما تمتص عاطفته العصارات الخاصة بكل المشاعر الأخرى، وتغدو قوية بالنهب وبالطيبة الوحشية، مثلما يزدهر غصن بعنفوان مضاعف إذا ما قطع البستاني الأغصان الشقيقة أو عاق نموها.

لقد وصف مثل مجانين العاطفة الأحاديين هؤلاء الذين يدركون العالم في رمز وحيد، ويحددون لأنفسهم معنى في تلك السلسلة من الراقصين التي لا سبيل إلى تبين معالمها. وتعدُّ البدهية الأساسية لمذهبه

في الطاقة نوعاً من ميكانيك العواطف: إنه الاعتقاد بأن كل حياة تتفق مقداراً واحداً من الطاقة مهما كانت الأوهام التي تبدد الحياة فيها رغائب إرادتها هذه، وسواء أبعثرت هذه الرغائب في آلاف الانفعالات أم حفظتها في اقتصاد وتوفير من أجل حالات الوجد المفاجئة العنيفة، وسواءً أفنيت نار الحياة في الاحتراق أم في الانفجار. إن الذي يعيش حياة أسرع لايعيش حياة أقصر، وإن الذي يعيش حياة تتسم بالوحدة لايعيش حياة أقل تعدداً في الجوانب. ويعد أمثال هؤلاء المجانين ذوي الميل الواحد هم وحدهم ذوو الأهمية بالقياس إلى كتاب لايريد إلى وصف النماذج وتحليل العناصر النقية. فالبشر الباهتون الفاترون لايثيرون اهتمام بلزاك، ولايثير اهتمامه إلا أمثال هؤلاء الذين يكونون شيئاً معيناً بصورة كاملة، ويتعلقون بكل أعصابهم، وبكل عضلاتهم، وبكل أفكارهم بوهم واحد من أوهام الحياة، مهما كان ذلك الوهم، بالحب أو الفن أو البخل أو التضحية أو الشجاعة أو الخمول أو السياسة أو الصداقة. يتعلقون بأي رمز يشاؤون، ولكنهم يتعلّقون به تعلقاً كاملاً. وهؤلاء البشر ذوو العاطفة الجامحة، هؤلاء المتعصبون لدين أنشؤوه بأنفسهم، لاينظرون إلى يمين ولا إلى شمال. إنهم يتحدثون فيما بينهم بلغات مختلفة ولايفهم بعضهم بعضاً. قَدِّمْ لهاوي جمع الصور امرأة، أجمل امرأة في العالم، فإنه لن ينتبه إليها، وقَدِّم للعاشق ترفيعاً فسيتجاهله، وللبخيل شيئاً آخر غير المال - فإنه لن يرفع بصره عن صندوقه. غير أنه إذا استسلم للإغراء وترك العاطفة الحبيبة من أجل العاطفة الأخرى فقد ضاع. ذلك لأن العضلات التي لاتستعمل تموت، والأوتار التي لايشدها المرء طوال سنين تتعظَّم، ومَنْ كان طوال حياته

أستاذاً في هوى وحيد، بطلاً رياضياً في شعور وحيد كان مقصراً وضعيفاً في كل مجالٍ آخر. إن كل شعور يدفع به بالقوة إلى درجة الجنون الأحادي[1] يقهر المشاعر الأخرى ويمتص منها ماءها ويسلمها للجفاف: أما قيمتها الاستثارية فيمتصها في ذاته. إن كل مراحل الحب المتدرجة ونطاق تحوله الحاسمة، الغيرة والحزن والانهاك والوجد، كل ذلك يتمثل عند البخيل في حب التوفير، وينعكس عند محب الجمع في حميًا الجمع، ذلك لأن كل كمال مطلق يوحد مجموع إمكانات الشعور وتحتوي الحدة الكامنة في الاتجاه إلى جانب واحد في انفعالاتها على كل تعدد الرغائب المهملة. وهنا تبدأ مآسي بلزاك الكبرى. فإنسان المال نوسنجن الذي جمع الملايين وفاق كل المصرفيين في الإمبراطورية يتحول إلى طفل غبي سمج بين يدي عاهر، والأديب الذي زج بنفسه في الصحافة يُسْحَق مثل حبة قمح تحت الرَّحى. إنها صورة للعالم كالأحلام، وكل رمز ينطوي على الغيرة مثل يهوه، ولايسمح بعواطف أخرى إلى جانبه. وليس بين هذه العواطف عاطفة أكبر وأخرى أصغر، وليس فيها كذلك نظام للمراتب والمستويات شأن الأراضي أو الأحلام. وليس ثمة عاطفة تافهة. ويقول بلزاك "لماذا لاينبغي للمرء أن يكتب مأساة الغباء؟، ومأساة الخجل، ومأساة الجبن، ومأساة الملل؟" فهذه العواطف أيضاً هي قوى محركة دافعة، وهي أيضاً ذات أهمية بمقدار ما تكون ذات حدة كافية. بل يمتاز أشد سبل الحياة بؤساً بالعنفوان والطاقة الجمالية، مادام يمضي قدماً إلى الأمام مستقيماً غير مبتور أو يتعلق بقدره ويماشيه. واستخراج هذه القوى الأصيلة، المتعددة جداً والمتشكِّلة بأشكال عديدة من صور

---

(١) التعلق الشديد بناحية واحدة من نواحي الحياة وإهمال ماعداها .(Monomanie) "المترجم"

القوة الأصيلة الواقعية من صور البشر، وتسخينها بضغط الجو، وجلدها بسوط الشعور، وإسكارها بالعصارات الحيوية السحرية الكامنة في الكراهية والحب، ودفعها إلى الجنون في السكر، وسحق بعضها على صخرة المصادفة، وضغطها وتفريقها، وإنشاء روابط بينها، وإقامة جسور بين البخيل وهاوي جمع الصور، بين التواق إلى المجد وبين الشهواني، وتحريك متوازي أضلاع القوى على نحو مستمر، والتقاط الهاوية المهدَّدة بين قمة الموج وسفحه في كل مصير، وقذفها من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل، وإنهاك البشر كالعبيد بالمطاردة، والحيلولة بينهم وبين الراحة، وجرهم عبر كل البلدان، مثلما كان نابليون يفعل بجنوده، من النمسا إلى الفانديه[1]، وعبر البحر مرة أخرى إلى مصر وإلى روما، وعبر بوابة براندنبورج[2]، ومرة أخرى أمام سفح التل الذي يقوم عليه قصر الحمراء، وأخيراً إلى موسكو بين نصر وهزيمة - مخلِّفاً وراءه نصف جنوده في الطريق، مسحوقين بالقنابل اليدوية أو تحت ثلج السهوب - وتقطيع أوصال العالم كله أولاً على غِرار الأشكال الهندسية، ورسمه مثلما يرسم منظر طبيعي، ثم السيطرة على لعبة الدمى بأصابع منفعلة - ذلك كان جنونه، جنون بلزاك الأحادي.

ذلك لأن بلزاك، نفسه، كان من كبار المجانين الأحاديين كما خلَّدهم في عمله الفني. وذلك أنه عندما تعرض لخيبة الأمل والصدمة في كل أحلامه من قِبَل عالم لاينظر إلى شيء بعين الاعتبار، ولايحب المبتدئ ولا الفقير، انطوى على نفسه في هدوئه وأنشأ بنفسه لنفسه رمزاً للعالم.

(١) Vendée منطقة في غرب فرنسا جنوبي مصب اللوار ، قامت فيها بين عامي (١٧٩٣ - ١٨٩٦) ثورة الفلاحين الموالين للملك ضد الثورة الفرنسية . "المترجم"

(٢) باب مدينة برلين .

وكان ذلك عالماً ينتمي إليه ويسيطر هو عليه، وينهار بانهياره. وكان الواقعيّ يمر به مرور البرق، ولم يكن يأبه له، إذ كان يعيش منعزلاً في حجرته، مسمَّراً إلى مكتبه، وكان يعيش في غابة شخصياته مثلما كان يعيش إيلي ماجوس، هاوي جمع الصور بين صوره. ومنذ عامه الخامس والعشرين ما عاد الواقع يثير اهتمامه إلاّ في صورة مادة، وقود، يدفع به عجلة التوازن في عالمه الخاص. وكان يكاد يتعمد اللامبالاة بكل ما هو حي، وكأن به شعوراً بالخوف من أن تماسّاً بين عالمين، عالَمِه والعالم الواقعي الآخر لابد أن يغدو تماسّاً مؤلماً دائماً. وكان يذهب إلى فراشه مساءً في الساعة الثامنة مرهقاً، فينام أربع ساعات ويأمر بإيقاظه في منتصف الليل، وعندما كانت باريس، البيئة الصاخبة، تغمض عينها المتوهجة، وكان الظلام يخيِّم على صخب الأزقة، وكان يتوارى، كان عالمه يبدأ في الظهور. وكان يبنيه، إلى جانب العالم الآخر الواقعي، من عناصره المزقة الخاصة، كان يعيش ساعات من الوجد المحموم، وهو ما يفتأ يجلد حواسه المرهقة ويوقظها من جديد بالقهوة، وهكذا كان يعمل عشر ساعات، واثنتي عشرة ساعة، وفي بعض الأحيان ثماني عشرة ساعة إلى أن ينتزعه شيء ما من هذا العالم ليعود به إلى واقعه الخاص. وفي ثواني اليقظة هذه لابد أن تكون له تلك النظرة التي منحه إياها رودان على تمثاله، وهذا الاستيقاظ المروِّع الذي يخرج به من الآف السماوات، وهذا الهبوط الذي يعود به إلى الواقع، وهذه النظرة الجليلة المريعة التي تكاد تصرخ، وهذه اليد التي تشد الثوب المحيط بالكتف المتجمد من البرد، وسيماء رجل أخرجه الهز العنيف من النوم، سيماء

مصابٍ بالجَوَلان (Somnabulant)[1] صاح رجل باسمه بصورة فظّة. وما من أديب يعادله في حدة التفاني والاستغراق في عمله، وفي قوة الإيمان بأحلامه الخاصة، وفي اقتراب الهلوسة من حدود خداع النفس. فلم يكن يعرف دائماً كيف يصدّ الانفعال مثل آلة، ليقف دوران عجلة التوازن الدوارة الهائلة بصورة مفاجئة، ولم يكن يقدر على التمييز بين الخيال الماثل في المرآة وبين الواقع، ورسم خط حاد بين هذا العالم وذاك. وقد ملأ الكُتّاب كتاباً كاملاً بالنوادر التي تبيّن اعتقاده الجازم بوجود شخصياته وهو في سِكْر العمل، ملؤوا كتاباً بنوادر مضحكة وقاسية بعض القسوة في أغلب الحالات. ومِنْ ذلك أن صديقاً يدخل الحجرة، فيبادره بلزاك قائلاً في فزع: "تصور، لقد قتلت البائسة نفسها!" ولايتذكر أن الشخصية التي تحدث عنها، أو جيني جرانديه، لم تعش إلاّ في مجالات خيالاته، باستثناء صدمة الفزع التي يتلقاها صديقه. وقد يكون ما يميز هذه الهلوسة المستمرة إلى حد بعيد والحادة إلى مدى بعيد، والكاملة جداً، من الجنون المرضي لنزيل من نزلاء مستشفى المجانين، هو مجرد هوية القوانين القائمة في الحياة الخارجية الظاهرية وفي هذا الواقع الجديد. ولكن هذا الاستغراق كان استغراق مجنون أحادي (Monoman) كامل بثباته على الزمن وصلابته وأحكامه؛ إذ ما عاد عمله جداً ونشاطاً، بل أصبح حمى وسكراً وحلماً ووَجْداً. لقد كان وسيلة مسكِّنة، وسيلة منوِّمة يقصد بها تمكينه من نسيان جوعه إلى الحياة. وقد سلَّم هو نفسه، وهو مؤهل للتمتع والترف والبذخ لا مثيل له، بأن هذا العمل المحموم لم يكن بالقياس إليه إلاّ وسيلة للمتعة. ذلك لأن إنساناً ذا

---

(١) الجولان (Somnabulismus) السير في حالة النوم. "المترجم"

رغبات جامحة، مطلَق العنان، مثله، لم يكن يستطيع، شأن المجانين الأحاديين في كتبه، أن يتخلى عن كل هوى آخر، إلا لأنه كان يعوِّضه. لقد كان في وسعه أن يستغني عن كل ما في الشعور الحيوي من ألوان الإثارة، من حب وتعلق بالمجد، ولعب، وثروة، ورحلات، ومجد، وانتصارات، لأنه كان يجد في إبداعه مادة بديلة تعادل أضعاف هذا. والحواس غبية كالأطفال. فهي لاتستطيع أن تميز الأصيل من الزائف، والخدعة من الحقيقة. إنها لاتريد إلا أن تُغذّى، سواء بالمعاناة أم بالحلم. وقد خدع بلزاك حواسه طوال حياة بأسرها إذ كان يقدم لها متعاً بالكذب والتخيل بدلاً من أن يلقي إليها بهذه المتع، وكان يشبع جوعها برائحة الأطعمة التي كان يضطر إلى حرمانها إياها. وكانت معاناته هي المشاركة العاطفية في متع الشخصيات التي يبتدعها. ذلك لأنه كان هو الذي ألقى بعشرة جنيهات فرنسية على طاولة اللعب، ووقف يرتعد بينما كانت عجلة الروليت تدور، وكان هو الذي يجمع الآن فيض الأرباح الرنان بأصابع ساخنة. وكان هو الذي يحرز الآن النصر الكبير في المسرح، والذي يغير الآن على المرتفعات بألويته، ويدع البورصة ترتجف في حصونها بألغامه الرصاصية. فقد كانت له كل متع الشخصيات التي يبتدعها، وكانت هذه المتع هي ألوان الوَجْد التي كانت حياته البالغة الفقر في الظاهر تلتهم نفسها فيها. وكان يعبث بهذه الشخصيات مثلما كان جوبسك، المرابي، يعبث بالمعذبين الذين كانوا يأتون إليه يائسين ليقترضوا مالاً، والذين كان يقتنصهم بصنارته، والذين كان يشارك في تأمل ألمهم ولذتهم وعذابهم لمجرد الامتحان من حيث كونها مظاهر يتخذها ممثلون وتتسم بقَدْرٍ من الموهبة يقل أو يكثر. ويتحدث قلبه تحت

صِدارة جويسك القذرة قائلاً: " هل تعتقد أنْ ليس هناك معنى لتغلغل المرء في أكثر ثنايا القلب البشري خفاءً، عندما يتغلغل المرء فيها بهذا العمق ويراها أمامه في عريها ؟". ذلك لأنه، وهو ساحر الإرادة، صَهَر الحلم فحوّله إلى حياة. وقد روي عنه أنه عندما كان يأكل الخبز الجاف، وجبته البائسة، في شبابه وهو في غرفته على السطح، كان يرسم بالطباشير على المائدة أثر حافة الأطباق ويكتب في وسط الدائرة أسماء أفضل المآكل المحببة إليه ليحسّ بذلك بطعم المآكل المترفة في الخبز اليابس عن طريق إيحاء الإرادة فحسب. وكما كان يظن هنا أنه يذوق الطعم، وكما كان يحس به فعلاً فقد امتص بلا ريب كل مفاتن الحياة ممثلة بعصارات الحياة السرية في كتبه دونما قيد، وخدع فقره الخاص بغنى عبيده وبذخهم. وكان بلا ريب يحس، وهو الذي تلاحقه الديون ويعذبه الدائنون أبداً، بإثارة حسية على وجه الدقة عندما كان يكتب: مئة ألف فرنك إيجاراً. وكان هو الذي يبحث بين صور إيلي ماجوس الذي أحب كلتا الأميرتين مثلما كان أبوهما جوريو يحبهما، والذي صعد مع سرافيتوس فيوردات النرويج التي لم يرها قط حتى الذروة، والذي كان يستمتع مع روبنبريه بنظرات النساء المعجبة، وكان هو، هو نفسه الذي كان يدع المتعة تنطلق من هؤلاء البشر مثل الحمم من أجل نفسه، والذي كان يخمر لهم السعادة والألم من كل أصناف أعشاب الأرض. ولم يكن ثمة أديب يشارك شخصياته في الاستمتاع أكثر منه، وفي تلك المواضع بالذات، حيث يصف سحر الثروة التي يحنٍّ إليها أشدَّ الحنين يحس المرء إحساساً أقوى منه في المغامرات الشهوانية، بسِكْر الإنسان المسحور بنفسه، وبأحلام الإنسان المنفرد الذي يتعاطى الحشيش. تلك هي أشد

عـواطفـه عـمـقـاً، إنهـا هذا المد والجـزر في الأعداد، هذا الكسب الجـامح وضـيـاع المبـالغ الكبـيـرة، هذا القذف برؤوس الأمـوال من يد إلى أخـرى، وتعـاظم الميزانيات وانهيار القيم العاصف، وعـمليـات الهبـوط والصعـود في اللامـحدود. وهو يدع الملايين تهبط كالعاصفة على المتسولين، ويدع رؤوس الأموال تتسرب من خلال الأيدي الناعمة كالزئبق، ويصف قصور فوبورج وسحر المال متلذذاً. وهو يخرج دائماً كلمات الملايين والمليارات متلعثماً مع ذلك العجز الذي لايقدر معه على الكلام، وبحَشْرَجة الرغبة الحسية الأخيرة. وقد رتبت قطع الأثاث الفاخرة البراقة في الحجرات ترتيباً شهوانياً مثل نساء قصر عثماني، ونشرت علائم القوة مثل جواهر تاج ثمينة. وقد ظلت هذه الحمّى ملتهبة حتى في مخطوطاته. وفي وسع المرء أن يرى كيف تنتفخ السطور، التي تكون باديء الأمر هادئة منمقة، مثل شرايين رجل غضبان، وأن يرى كيف تترنح وتزداد سرعتها، وكيف تتلاحق في سرعة جنونية، تلطخها آثار القهوة التي يجلد بها أعصابه المرهقة ويحثها على المضي إلى الأمام، ويكاد يسمع لهاث الآلة ذات الحرارة الزائدة، اللهاث المستمر المُقَرْقِر، ويسمع التشنج العاصف المحموم التعصبي لمبدعها، هذه الرغبة عند الدون جوان الفعلي، الإنسان الذي يريد امتلاك كل شيء وأن يكون له كل شيء. ويرى المرء الاندفاع الناري المتكرر لذلك الذي لايكتفي أبداً في أقواس التصحيح التي كان يمزق بنيانها المتجمد مرة بعد أخرى مثلما ينكأ المحموم جرحه ليستخرج الدم الأحمر النابض من السطور، ذلك الدم الذي يجري عبر الجسد الذي اعتراه التجمد والبرد.

وقد كان مثل هذا العمل الجبار خليقاً أن يظل غير قابل للفهم لو

أنه لم يكن لذة وأكثر من لذة: إنه إرادة الحياة الوحيدة، إرادة إنسان حرّم على نفسه بدافع الزهد والتبتل كل أشكال القوة الأخرى، إرادة إنسان ذي عاطفة جامحة كان الفن عنده الإمكان الوحيد للتعبير. وقد حلم مرة أو مرتين بموضوعات أخرى، حلماً عابراً. وكان قد حاول أن يجرب نفسه في الحياة العملية، أول مرة، عندما أراد الوصول إلى قوة المال الواقعية، حين يئس من الإبداع الفني، وأصبح مضارباً، وأسس مطبعة وجريدة، ولكنه يفقد رأس ماله بتلك السخرية التي يهيّئها القدر للخارجين عليه، وهو الذي عرف كل شيء في كتبه، مؤامرات أهل البورصة، والتقديرات والحسابات الماكرة في الصفقات الصغيرة والكبيرة، وأحابيل المرابين، والذي عرف لكل شيء قيمته، والذي كسب بمئات من البشر الواردين في أعماله، قوته، وكان قد اكتسب ثروة ذات بناءٍ صحيح منطقي، وهو نفسه، الذي أغنى جرانديه وبوبينو، وكيريفيل وجوريو وبريدو ونوسنجن وفيهر بروست وجوبسك، ينهار بصورة فاضحة، ولم يبق له إلاّ ذلك العبء الفادح من الديون الذي لبث يجرّه بعدئذٍ على أكتافه الحمالة للأعباء طوال نصف قرن من حياته، عبداً إسبارطيا من عبيد أفظع الأعمال التي انهار تحت وطأتها ذات يوم وقد تفجرت شرايينه من دون أن يصدر عنه صوت. وانتقمت غيرة الهوى المهجور، الهوى الوحيد الذي كان قد توجه بنفسه إليه، هوى الفن، لنفسها منه انتقاماً رهيباً. بل إن الحب نفسه، وهو الذي يكون عند الآخرين حلماً رائعاً بشيء واقعي يعانونه، لم يكن يتحول إلى معاناة إلاّ انطلاقاً من حلم. فالسيدة دي هانسكا، زوجته فيما بعد، الغريبة التي كان يوجه إليها تلك الرسائل الشهيرة، كان يحبها حباً جامحاً قبل أن ينظر في عينها، كانت محبوبة

من قبله، وهي مازالت بعيدة عن مجال الواقع، مثل الفتاة ذات العيون الذهبية، مثل دلفين وأوجيني غرانديه. فكل هوى آخر غير هوى الإبداع الفني والاستغراق في الحلم هو عند الكاتب الحقيقي انحراف. وقد قال لتيوفيل جوتييه: "يجب على الأديب أن يزهد في النساء لأنهن يضيّعن وقته، وينبغي للمرء أن يقتصر على كتابته، وهذا ما يصنع الأسلوب"، ولم يكن في أعمق أعماقه أيضاً يحب السيدة هانسكا، بل كان يحب حبه لها، لم يكن يحب المواقف التي كانت تواجهه، بل كان يحب المواقف التي يبتدعها، وكان يغذي جوعه إلى الواقع زمناً طويلاً إلى مدىً بعيد بالأوهام، وكان يعبث حيناً طويلاً بالصور والأزياء إلى أن يؤمن هو نفسه بهواه شأن الممثلين في أشد اللحظات انفعالاً. وقد ظل يخدم هذا الهوى من دون كلل، ويُسرِّع عملية الاحتراق الداخلي حتى اندفع اللهيب عالياً وانطلق نحو الخارج، إلى أن انهار. وكانت حياته تنكمش وتتقلص مع كل كتاب جديد مثل جلد الإلكة[1] السحري في قصته الصوفية عند كل رغبة متحركة، وكان يقع فريسة لجنونه الأحادي مثلما يقع المقامر فريسة لورق اللعب، والسكير فريسة للخمور، والحالم بفعل الحشيش فريسة للغليون الخطر، والمتهتك فريسة للنساء. لقد تحطم على صخرة إشباع رغائبه الفائق.

ومن البدهي كل البداهة أن إرادة عملاقةً إلى هذا المدى، كانت تملأ الأحلام بالدم والحيوية على هذا النحو، كانت ترى سر الحياة في سحرها الخاص، أي سحر الإرادة، وكانت ترفع نفسها إلى مستوى قانون عالمي. ولم يكن في وسع ذلك الذي لم يفصح عن شيء من نفسه أن تكون له

---

(١) الإلكه نوع من الوعول له قرون على شكل المجرفة .

فلسفة حقيقية، وربما لم تكن فلسفته تزيد على شيء متحول لم تكن له صورة ثابتة مثل بروتويس[١]، لأنه كان يجسد كل الفلسفات في نفسه، وهو الذي كان يَنْسَرِب متسللاً مثل درويش، مثل روح عابرة، إلى أجساد آلاف الشخصيات، ويتلاشى في متاهات حياتهم، فيكون مع أحدها متفائلاً حيناً، وغيرياً حيناً آخر، ومتشائماً تارة، ونسبياً تارة أخرى، وكان في وسعه أن يدع كل الآراء والقيم تجري فيه وتخرج منه مثل التيارات الكهربائية. ولابد أن الإرادة الهائلة كانت إرادة حقيقية عنده لاتقبل التغيير، إنها كلمة السر السحرية هذه التي كانت تنسف له، وهو الغريب، الصخور القائمة أمام صدر البشر المجهول، وتهبط به لتسوقه إلى أغوار شعورهم وتدعه يصعد من هناك مرة أخرى مشحوناً بأنبل ما عانوا. ولابد أنه كان أكثر ميلاً ممّن عداه إلى أن يعزو إلى الإرادة قوة ينتقل مفعولها متجاوزاً المجال المعنوي إلى المجال المادي، ويحس به مبدأً للحياة ووصية للعالم. وكان يعي أن الإرادة، هذا السائل هو الذي هز العالم منطلقاً من رجل كنابليون، وأطاح بالدول، ونصب أمراء، وأدخل الفوضى في مصائر الملايين، وأن هذا الضغط الجوي النقي الناشئ عن شيء فكري والمتجه نحو الخارج لابد أن يتجلى في المجال المادي أيضاً، وأن يرسم نمط ملامح الوجه الدالة على النفس، وأن ينصَبَّ في النظام الطبيعي للجسد كله. فكما يشجِّع انفعال اللحظة الحاضرة التعبير عند كل إنسان، ويُجَمِّل الملامح الفظة، وحتى البليدة، ويهب لها سماتها الخاصة المميزة، فما أكثر ما تفوق هذا إرادة مستمرة، هوىً مزمن، في استخراج مادة الملامح من الوجه بالنحت. فقد كان الوجه عند

---

(١) Proteus هو في الأسطورة الإغريقية عجوز البحر المتكهن الذي يتشكل بأشكال عدة. المترجم

بلزاك إرادة حياة متحجرة، سمة مميزةً مصبوبةً في معدن، وكما ينبغي للعالم الأثري أن يعرف حضارة بأكملها من البقايا المتحجرة كان يبدو له أن من مقتضيات الأديب أن يعرِف الحضارة الداخلية لإنسان ما من محياه ومن الجو القائم حوله. وقد حبَّب إليه علم الفراسةِ هذا نظرية غال[١]، وطوبغرافيته الخاصة بألوان المقدرة المختزنة في الدماغ، ودفعه إلى دراسة لافاتر[٢] الذي كان لايجد، مثله، شيئاً آخر سوى إرادة الحياة المتحوِّلة إلى لحم وعظم، والشخصية المحوَّلة إلى جهة الخارج، وكان مرغوباً عنده كل ما يؤكد هذا السحر، هذا التأثير المتبادل الخفي بين الجانبين الداخلي والخارجي. وكان يؤمن بنظرية مسمر[٣] في انتقال الإرادة المغناطيسي من وسْط إلى آخر، ويربط هذه النظرة بنظرات سفيدنبورج[٤] الروحية الصوفية، وقد لَخَّص كل هذه النزعات والميول التي لم تتكثف تماماً في صورة نظرية، في نظرية شخصيته المفضلة، لويس لامبير، كيميائي الإرادة، في الشخصية الغريبة لذلك الذي مات مبكراً، والذي يجمع بصورة غريبة بين صورته الذاتية وبين شوقه إلى الكمال الداخلي. وكان كل وجه بالقياس إليه لغزاً يجب حله، وكان يزعم أنه يتبيَّن في كل وجه سيماءً حيوانية، ويعتقد أن في وسعه أن يحدد المقضيَّ عليه بالموت بعلامات سرية، ويفخر بأنه يستطيع أن يقرأ مهنة كل عابر سبيل من محيَّاه وحركاته وملبسه. وقد بدت له هذه المعرفة

---

(١) فرانتس يوزيف غال من علماء فراسة الدماغ (١٧٥٨ - ١٨٢٨) .

(٢) هو يوهان كاسبار لافاتر (١٧٤١ - ١٨٠١) من علماء الفراسة السويسريين . وقد أفاض جوته في الحديث عنه في كتابه "الشعر والحقيقة" ، ترجمة محمد جديد .

(٣) فريدريش أنطون مسمر (١٧٣٤ - ١٨١٥) مؤسس نظرية المغناطيسية الحيوانية .

(٤) كيميائي سويدي اخترع المِنْخَضة الفائقة السرعة . "المترجم"

الحدسية شيئاً لم يصل بعدُ إلى أعلى درجات سحر النظرة. ذلك لأن هذا كله لم يكن يشمل إلاّ الكائن، والحاضر. وكان أعمق شوق عنده يتجه إلى أن يكون مثل أولئك الذين لايستطيعون أيضاً اقتفاء آثار الماضي والمستقبل من الجذور الممتدة، وإلى أن يكون أخاً للعيّافين(*)، أن يكون المتكهن، وواضع الجداول الفلكية. وصاحب النظرة التنبُّئية، وكل أولئك المتمتعين بموهبة النظرة الأعمق، النظرة الثانية، والمستعدين لمعرفة أعمق ما في الباطن بالاستناد إلى الظاهري، واللامحدود بالاستناد إلى الخطوط المحددة، والذين يقدرون على متابعة رسم الخط القصير للحياة المنصرمة، والطريق المظلم إلى المستقبل بالاستناد إلى الخطوط الدقيقة لسطح اليد. ولم توهب مثل هذه النظرة السحرية، عند بلزاك، إلاّ لذلك الذي لم يقسم ذكاءه على آلاف الاتجاهات، بل اختزنه في ذاته متوجهاً إلى هدف وحيد - وتتكرر فكرة التركيز عند بلزاك بصورة أبدية. وليست موهبة "النظرة الثانية" وقفاً على الساحر والمتكهن وحدهما، فالنظرة الثانية، تلك المعرفة العفوية القائمة على الرؤيا، هذه العلامة من علامات العبقرية التي لاشك فيها، تتمتع بها الأمهات حيال أطفالهن، ويتمتع بها ديبلان، الطبيب الذي يقرر بالاستناد إلى العذاب المختلط لأحد المرضى، على الفور، علةَ مرضه والحدود المحتملة لمدة حياته، والقائد العبقري نابليون الذي يعرف على الفور الموقع الذي يجب أن يوزع فيه الألوية ليقرر مصير المعركة، ويتمتع بهذه الموهبة مارسيه، ذو الغواية الذي يلتقط الثانية العابرة التي يستطيع فيها أن يسوق امرأة إلى السقوط، ونوسنجن المضارب بالبورصة الذي يفجر انقلاب البورصة

(*) جمع العيّاف ، وهو الذي يتخذ العيافة مهنة ، وهي أن يثير الطير للتفاؤل أو التشاؤم . "المترجم"

الكبير في اللحظة المناسبة. وكل هؤلاء من فلكيي سماء الروح يتمتعون بعلمهم بفضل النظرة المتغلغلة نحو الداخل التي تبصر وكأنها تنظر من خلال منظور أفقي (Perspektive Horizonte) حيث لاتميز العين المجردة إلاّ عَماءً مادياً. وهنا يكمن التطابق بين رؤيا الشاعر واستنباط العالم، بين الإدراك السريع العفوي وبين المعرفة البطيئة المنطقية. فقد كان بلزاك، الذي كانت نظرته العلوية الحدسية الخاصة نظرة لايدركها هو نفسه، والذي كان يضطر في كثير من الأحيان إلى إلقاء نظرة من عَلٍ على عمله بعين تكاد تزيغ وكأنه شيء لا سبيل إلى إدراكه، كان مرغماً على الاتجاه نحو فلسفة للأشياء التي لاتقبل القياس، نحو صوفية ما عادت تكفيها كاثوليكية المعلمين الشائعة. وهذه النواة من السحر التي كانت تُداخِل أعمق أعماق كيانه، هذا الشيء الذي لايفهم والذي جعل فنه ليس مجرد كيمياء الحياة بل سيمياءها، هو القيمة التي ترسم حداً فاصلاً بينه وبين المتأخرين، والمقلِّدين، بينه وبين زولا بوجه خاص، ذلك الذي كان يضم حجراً إلى حجر، بينما كان بلزاك يدير الخاتم السحري فحسب وإذا قصرٌ يشيد له ألفَ نافذة. ويبلغ من عظم الطاقة الكامنة في عمله أن الانطباع الأول عنه يظل دائماً انطباع السحر لا انطباع العمل، لا انطباع استعارة من الحياة بل إهداءً إليها وإغناءً لها.

ذلك لأن بلزاك ـ وهذا يحوم مثل سحابة من الأسرار لا سبيل إلى اختراقها حول شخصيته ـ ما عاد يدرس ويجرب في سنوات إبداعه، وما عاد يلاحظ الحياة مثل كاتب كزولا الذي كان يضع، قبل أن يكتب رواية، إضبارة لكل شخصية على حدة، ولم يكن يصنع صنيع فلوبير الذي كان يقلب المكتبات بحثاً عن كتاب بالغ الضآلة. كان بلزاك قلّما

يعود إلى ذلك العالم الذي كان يقع خارج عالمه. فقد كان أسير هَلْوَسَته وكأنه في سجن، مسمَّراً على مقعد العمل التعذيبي، وما كان يعود به عندما كان يقوم بإحدى تلك النزهات العابرة في عالم الواقع، عندما كان يذهب للنزاع مع ناشره أو ليأتي بملازم التصحيح إلى المطبعة، أو ليتناول الطعام مع صديق، أو ليقلِّب المعروضات في مجال الطرائف والتحف بباريس، كان دائماً إشباعاً أكثر منه جمعاً للمعلومات. ذلك لأن معرفة الحياة بأسرها كانت حينئذ قد تغلغلت فيه عندما بدأ يكتب بطريقة ما خفية، باتت هذه المعرفة مجموعة مختزنة. وقد يكون مشابهاً لظاهرة شكسبير، أكبر لغز في الأدب العالمي، تلك الظاهرة التي تكاد تكون أسطورية حينما يتساءل المرء كيف ومتى ومِنْ أين نَمَت كل هذه المخزونات من المعرفة عنده، هذه المخزونات الهائلة من كل الطبقات المهنية ومن كل المواد والطبائع والظواهر. فقد لبث ثلاث سنين أو أربعاً، وهي سنوات المِهَن، كاتباً لدى محام، ثم ناشراً، وطالباً. ولكن لابد أنه اغترف كل شيء في هذه السنوات المعدودة، اغترف هذا الفيض من الحقائق الذي لا سبيل إلى تفسيره وإلى تجاهله أبداً، اغترف معرفة كل الشخصيات والظواهر. ولابد أنه كان يلاحظ في هذه السنين بصورة لاتصدق. ولابد أن بصره كان بصراً يمتص امتصاصاً رهيباً، وكان بصراً شرهاً يدفع بكل شيء يواجهه إلى الداخل كالخفاش، إلى الباطن، إلى ذاكرة لايعتري الشحوبُ فيها شيئاً ولايتسرب منها شيء، ولايختلط شيء بآخر أو يعتريه الفساد، وحيث كان كل شيء منظماً مختزناً مكدساً في أكوام هائلة، جاهزاً دائماً وموجهاً على نحو متواصل، تبعاً لجانبه الجوهري المهم، وكان يدفع بكل شيء ويرده جانباً إذا كان يمس

إرادته ورغبته مسّاً رفيقاً. لقد عرف بلزاك كل شيء، القضايا والمعارك ومناورات البورصة والمضاربات العقارية، وأسرار الكيمياء، وأحابيل العطارين، ولمسات الفنانين الفنية، ومناقشات اللاهوتيين، وإدارة الجريدة، وخدعة المسرح، وخدعة ذلك المسرح الآخر، ألا وهو السياسة. وقد عرف الريف، وباريس والعالم، وكان، وهو الذي يحصل المعرفة من خلال التجوال والتسكع، يقرأ ملامح الشوارع الملتوية وكأنه يقرأ في كتاب، وكان يعرف عن كل منزل متى بُنِيَ، ومَنْ بناه، ولمن بناه، ويحل لُغزَ شعار النبالة القائم فوق الباب، وكان يعرف عصراً بأسره بالاستناد إلى فن البناء، ويعرف في الوقت نفسه سعر الإيجارات، ويملأ كل طابق بساكنيه من البشر، ويضع الأثاث في الحجرات، يملؤها بجو من السعادة والشقاء ويدع شبكة القدر الخفية تنسج نفسها من الطابق الأول إلى الثاني، ومن الثاني إلى الثالث. وكانت له معرفة موسوعية، فكان يعرف كم تبلغ قيمة صورة لبالما فيكشيو[١]، وكم يكلف هكتار من أرض المراعي، وجورب ذو حافة مزركشة، وكم تكلف عربة خفيفة ذات حصان واحد وخادم، وعرف حياة المتأنقين الذين ينفقون في سنة واحدة عشرين ألف فرنك وهم يعيشون تحت وطأة الديون، وإذا ما قلبنا صفحتين وجدنا حياة مستأجر بائس تتحول في حياته التي يدبر أمورها بمكر ودهاء فائقين مظلة ممزقة ولوح زجاج مكسور من ألواح النافذة إلى كارثة. ثم نقلب بضع صفحات وإذا هو بين المساكين المُلِقين، يجري وراءهم ليرى كيف يكسب كل منهم دريهماته المعدودة ومنهم الأوفرني[٢] الفقير،

---

(١) Palma Vecchio رسام إيطالي من عصر النهضة في البندقية (١٤٨٢-١٥٢٨) "المترجم"

(٢) نسبة إلى إقليم أوفرني في وسط فرنسا. "المترجم"

السقّاء الذي يتمثل حنينه في أن لايضطر إلى سحب البرميل بنفسه، وان يكون له جواد، جواد صغير، صغير جداً، والطالب والخياطة، وكل هذه الأشكال من حياة المدينة الكبيرة التي تكاد تشبه حياة النبات. وتنبعث آلاف المناظر الطبيعية، وكل منها صالح للظهور وراء مصائره وصياغتها، وتغدو كلها عنده بعد لحظة من النظر أوضح منها عند الآخرين بعد سنين عاشوا فيها وسط تلك المناظر. لقد عرف كل شيء سبق له أن مسه ذات مرة ببصره مساً عابراً، ومن تناقضات الفنان العجيبة أنه عرف بنفسه ما لم يتعرف عليه أبداً. فقد ترك فيوردات النرويج ومتاريس سرقسطه تنبعث من أحلامه وكانت مثل الواقع. وإن هذه السرعة في الرؤية لهي سرعة هائلة. وكان الأمر كما لو كان هو يستطيع أن يرى واضحاً وعارياً ما كان الآخرون يبصرونه من وراء ستار وتحت آلاف الألبسة وكانت له على كل شيء علامة، ولكل شيء مفتاح، فكان يستطيع أن يزيل القشرة الخارجية عن الأشياء لتكشف له عن باطنها، وكانت ضروب السيمياء تتفتّح له، وكان كل شيء يسقط في حواسه مثلما تسقط النواة من ثمرة. وكان ينتزع الجوهري من ثنايا غير الجوهري بهزة واحدة، ولكنه لم يكن يفعل ذلك بالتنقيب عنه باحثاً بيديه ببطء من طبقة إلى طبقة، بل كان يفجر مناجم الحياة الذهبية بما يشبه البارود. وبهذه الصور الواقعية يدرك في الوقت نفسه ما لايدرك جو السعادة والشقاء المحموم فوقها في صورة غازيّة، والاهتزازات المُحَوِّمة بين السماء والأرض، والانفجارات القريبة، وعواصف الهواء. وكان مايبدو للآخرين في صورة خطوط أوليّة وما يرونه داخل نافذةِ عرضٍ زجاجية، كان يحس بهذا بحساسيته السحرية كما لو كان حالة جوية ماثلة ضمن غلاف ميزان الحرارة.

وهذه المعرفة الحدسية الهائلة التي لا مثيل لها هي عبقرية بلزاك، أما ما يسمى الفنان، موزع القوة، والمنظم والمشكّل، والمؤلف والمحلل، فذلك ما لايحس به المرء بوضوح عند بلزاك. وقد يميل المرء إلى القول إنه لم يكن أبداً ما يسمى بالفنان بمقدار ما كان عبقرياً. وتنطبق عليه أيضاً الكلمة القائلة: "إن مثل هذه القوة ليست في حاجة إلى الفن". فهنا قوة يبلغ من جلالها وعظمتها في الواقع أنها تستعصي على الكبح والترويض مثل اشد حيوانات الغابة العذراء انطلاقاً، إنها جميلة مثل غابة وحشية صغيرة، إنها جدول ساقط منهمر، إنها عاصفة ككل تلك الأشياء التي تكمن قيمتها الجمالية في حدة تعبيرها فحسب، وجمالها لايحتاج إلى التناسق والزخرف والتوزيع الذي يهدف إلى التدارك والرعاية، فهي تحدث مفعولها بفعل التعدد الطليق في قواها. ولم يعمد بلزاك أبداً إلى تأليف رواياته بدقة، بل تلاشى فيها كما يتلاشى في هوى، وتغانى في الأوصاف، وكان يبحث بين الكلمات كما يبحث بيديه بين الأقمشة أو في جسد عارٍ. وكان يبعث شخصياته ويخرجها من كل الطبقات والأسر والأقاليم في فرنسا مثلما كان نابليون يفعل بجنوده، ويقسمها إلى ألوية، ويجعل واحداً منها فارساً ويعين الآخر على المدافع، والثالث للمؤخرة، ويذرّ البارود على أوعية الذخيرة في بنادقهم، ثم يدعهم بعد ذلك لقوتهم الداخلية المرسَلة العنان. وليس في "الكوميديا الإنسانية" على الرغم من المقدمة الجميلة - والمضرة مع ذلك! - خطة داخلية. فهي غير ذات خطة كما بدت الحياة ذاتها له غيرَ ذاتِ خطة، إنها لاتهدف إلى أخلاق ولا إلى نظرة علوية كلية، إنها ترمي إلى عرض المتحول أبداً من حيث كونه متحولاً، وفي كل هذا المد والجزر لاتوجد قوة

دائمة، وإنما ويوجد ذلك الجو غير المادي الذي يبدو كأنه منسوج من السحاب والنور والذي يسميه الناس عصراً. والقانون الوحيد لهذا العالم الجديد كان خليقاً أن ينص على أنّ كل البشر الذين يكون العصر وحده هو الذي يشكل اتحادهم غير الدائم إنما يكوِّنهم العصر، وأن أخلاقهم ومشاعرهم هي كذلك نتاج مُثُلِهم أنفسهم، وأن ما يسمى في باريس فضيلة هو رذيلة وراء جزر آزور، وأنه لايوجد قيم ثابتة لشيء، ولابد لأولي العواطف الجامحة أن يقوّموا العالم مثلما جعل بلزاك المرأة تقوّمه قائلة إنه يعادل دائماً قيمة ما يكلفه. ومهمة الأديب الذي يعجز ـ لأنه هو نفسه نتاج عصره وزمانه ـ عن استخلاص الثابت من هذا التحوُّل، هي وصف الضغط الجوي والحالة الفكرية الخاصة بعصره والتفاعل المتبادل بين القوى المشتركة. فالأدباء هم رُصَّاد التيارات الاجتماعية ورياضيّو الإرادة، وكيميائيو العواطف، وجيولوجيو الصور القومية الأصيلة ـ إن مهمة الأديب أن يكون عالماً متعدد الجوانب يتغلغل بكل الوسائل في جسد عصره ويصيخ السمع، وأن يكون في الوقت نفسه جمّاعاً لكل الحقائق، ورساماً لكل مناظرها الطبيعية، وجُندياً لكل أفكارها، وذلك هو طموح بلزاك، ومن أجل ذلك كان لا يعتريه التعب في تسجيل الأشياء سواء منها الجليلة أو المتناهية في الضآلة والصغر. وهكذا أصبح عمله، حسب كلمة تين الخالدة، أكبر مستودع للوثائق الإنسانية منذ أيام شكسبير. ولايقاس بلزاك بكل عمل من أعماله على حدة، بل يقاس بكل عمله، ويجب أن يُنْظَر إليه كما ينظر إلى منظر طبيعي بجباله ووديانه، وبعده اللامحدود والمهاوي التي تبوح وتكشف والأنهار السريعة. وبه تبدأ فكرة الرواية باعتبارها موسوعة للعالم

الداخلي - ويكاد المرء يستطيع أن يقول إن هذه الفكرة تنتهي به أيضاً لو لم يأت دوستويفسكي. فقد كان الأدباء قبله لايعرفون إلاّ شيئين لدفع محرك السلوك النائم إلى الأمام: فإما أن يقيموا المصادفة التي تحدث مفعولها من الخارج والتي كانت تستقر في الأشرِعة كريح قوية وتدفع بالمركب إلى الأمام، وإمّا أن يختاروا الدافع الشهواني وحده وهو القوة المحركة من الداخل، التي تمثل لحظات التحول المصيرية في الحب. وقد قام بلزاك بتغيير نغمة الشهواني. فكان عنده نوعان من أصحاب الرغبة (وكما قلنا، لم يكن يثير اهتمامه إلا أولو الرغائب، الطامحون): الشهوانيون بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي بضعة رجال وكل النساء تقريباً، إذ يكون الحب هو برجهم الفلكي الوحيد الذي يولدون تحته ويتولأهم الفناء تحته، أمّا أن كل هذه القوى التي تطلقها الشهوة من عقالها ليست هي الوحيدة وأن لحظات التحول المصيري في العواطف لاتقل عنها عند الآخرين ولا بمقدار مثقال ذرة من دون أن تتفتت القوة الأصيلة الدافعة أو تتقسّم، وأنها تظل متضمنة في صور أخرى وفي رموز أخرى، فتلك معرفة فعالة اكتسبت بها رواية بلزاك تعدداً هائلاً في جوانبها.

غير أن بلزاك غذّى روايته بالواقع من ينبوع ثان: فقد أدخل المال في الرواية. وكان، وهو الذي لم يتعرف بقيم مطلقة، يراقب قيم الأشياء الظاهرية والأخلاقية والسياسية والجمالية، بدقة، بحكم كونه إحصائياً يهتم بالنسبي، وكان يراقب بصورة خاصة تلك القيمة التي تسري بصورة عامة للأشياء التي تكاد تقترب في أيامنا من القيمة المطلقة. إنها قيمة المال. فمنذ أن سقطت امتيازات الطبقة الأرستقراطية، ومنذ إزالة الفروق الطبقية أصبح المال دم الحياة الاجتماعية وقوتها الدافعة. فكل شيء

يتحدد بقيمته، وكل عاطفة تتحدد بضحاياها المادية وكل إنسان يتحدد بدخله الظاهري. والأعداد هي مقاييس الدرجات لأحوال جوية معينة من أحوال الضمير التي جعل بلزاك دراستها مهمة له. والمال يدور في روايته. فهو لايقتصر على وصف نمو الثروات الكبيرة وانهيارها، والمضاربات الوحشية في البورصة، ولا على المعارك الكبرى التي يبذل فيها من الطاقة ما يعادل ما بذل في لايبتسيج وواترلو، ولايقتصر على هذه النماذج العشرين من جامعي المال بدافع البخل أو الكراهية أو حب التبذير أو الطموح، ولايقتصر على أولئك الذين يحبون المال من أجل المال، وعلى أولئك الذي يحبونه من أجل الرمز، أو على أولئك الذين يكون المال عندهم مجرد وسيلة إلى أغراض، بل كان بلزاك أول من بيّن، بآلاف الأمثلة كيف يتسرب المال حتى إلى أنبل الأحاسيس وأرقها وأبعدها عن المادة. فكل شخصياته تَحْسُب كما نفعل ذلك بصورة لا إرادية في الحياة. والمبتدئون عنده، الذين يأتون إلى باريس، يعرفون بسرعة ما تكلفه زيارة للمجتمع الراقي، وملابس أنيقة، وأحذية لامعة، وعربة جديدة، ومسكن، وخادم؛ وآلاف الصغائر والتوافه التي ينبغي دفع ثمنها واكتسابها جميعاً بالتعلم. وهم يعرفون الكوارث الكامنة في التعرض للاحتقار بسبب صِدارٍ مخالف للزي الشائع، وسرعان ما يكتشفون أن المال وحده أو بريق المال هو الذي ينسف الأبواب، ومن هذه الضروب الصغيرة التي لاتنقطع من التذلل تنمو العواطف الكبيرة والطموح العنيد. وبلزاك يسير معهم، فهو يحسب للمبذرين نفقاتهم، وللمرابين نسبهم المئوية، وللتجار مكاسبهم، وللماجنين ديونهم، وللسياسيين رشواتهم. وتمثل المبالغ المحسوبة أرقام درجات الشعور

المتعاظم بالاضطراب، إنها ضغط ميزان الضغط الجوي الذي يشير إلى الكوارث الوشيكة. ولما كان المال هو الثمرة المادية للطموح الكوني الشامل، إذ تغلغل في كل المشاعر، فقد كان لابد لبلزاك، وهو الطبيب الباتولوجي للحياة الاجتماعية، من إجراء فحص مجهر للدم وتحديد نسبة المال في الجسد على وجه اليقين. ذلك لأن كل حياة يجري إشباعها بالمال، فهو الأوكسجين للرئتين المرهقتين، وما من أحد يستطيع أن يستغني عنه، فلا الطموح يستغني عنه بطموحه، ولا العاشق بسعادته، والفنان أقل الناس استغناء عنه، فقد عرف بلزاك ذلك بنفسه، وهو الذي كان كاهله يرزح تحت عبء الديون التي تبلغ مئات الألوف من الفرنكات، عرف هذا الثقل الرهيب الذي كان قلما يزيحه عن كاهله - في وَجْدِ العمل - والذي أناخ عليه آخر الأمر فحطّمه.

ولايمكن تناول عمله الفني بنظرة واحدة شاملة. ففي المجلدات الثمانين يقوم عصرٌ، وعالمٌ، وجيل. ولم تجر من قبلُ أبداً محاولة واعية لإخراج عمل جبار كهذا، ولم تُكافَأ جرأة إرادة عملاقة مكافأة أفضل من هذه. فعمله يهب للمستمتعين المستريحين الذين يبتغون، عند المساء، إذ يهربون من عالمهم الضيق، صوراً جديدة وأناساً جدداً، انفعالاً ولهواً متغيراً، ولكتاب المسرح مادة لمئات المآسي، وللعلماء فيضاً من المشكلات والنقاط الحافزة على التفكير - مبعثرة هنا وهناك مثل فتات مائدة متخم بالطعام -، وللمحبين لهيباً من الوَجْد أنموذجياً بصورة مطلقة. غير أن أكثر ما في عمله جبروتاً وشموخاً هو التراث الذي تركه للأدباء. ففي تصميم "الكوميديا الإنسانية" توجد إلى جانب الروايات المكتملة أربعون رواية غير مكتملة، غير مكتوبة، إحداها رواية موسكو، وثمة أخرى هي (سهل

فاجرام) وتتناول رواية غيرها القتال من أجل فيينا، وتتناول رواية أخرى حياة العاطفة. ويكاد يكون من حسن الحظ أن هذه الأعمال لم تصل جميعاً إلى نهايتها. وقد قال بلزاك ذات مرة: "العبقري هو ذلك الذي يستطيع في كل وقت أن يقلب أفكاره إلى عمل. غير أن العبقري الكبير جداً لايمارس هذا النشاط دائماً، وإلا أصبح مشابهاً لله أكثر مما ينبغي"، ذلك لأنه لو أتيح له أن ينهي كل هذه الأعمال، ويحيط بكل دائرة العواطف والأحداث، لنما عمله إلى درجة لا يمكن إدراكه عندها، ولأصبح عملاً هائلاً، يمثل رادعاً لكل من يأتي بعده بحكم استحالة بلوغ شأوه، على حين أنه يعد بهذه الصورة - وهو تمثال مبتور لا مثيل له - أكبرَ حافز للتنافس، وأعظم مثال لكل إرادة مبدعة على ما لايمكن بلوغه.

ديكنز

كلا، ما كان للمرء أن يُسائل الكتب والسير، عن مقدار ما كان معاصرو شارلز ديكنز يكنّون له من الحب، فالحب لا يعيش ويتنفّس إلاّ في الكلمة المنطوقة، ولا بد للمرء أن يلتمس أن يُروى له ذلك، وأحسنُ ما يكونُ من لَدُنْ إنكليزيّ يبلغ بذكريات صباه إلى ذلك الزمان الحافل بضروب النجاح الأولى، من لَدُنْ واحدٍ من أولئك الذين لم يستطيعوا، حتى بعد ما انقضى الآن خمسون عاماً، أن يعقدوا العزم على أن يسمّوا شارلز ديكنز، شاعر بكويك، باسمه، بل ما فتئوا يطلقون عليه لقبه الأكثرَ أُلفَةً ولُصوقاً به، البوظ (Boz). فمن تأثُّرِهم الحزين القائم على استعادة الذكريات يستطيع المرء أن يَسْبُرَ حمَاسة الآلاف الذين كانوا في تلك الأيام يستقبلون بافتتان عارم تلك الكراريس الروائية الشهرية الزُرْق، التي يعتريها الاصفرار اليوم، طُرفةً نادرة عند هواة الكتب في الصناديق والخزائن. ففي تلك الأيام لم يكن «الديكنزيّون القدامى» - كما حدثني واحد منهم- يستطيعون قطُّ أن يحتملوا انتظار ساعي البريد في البيت، ذلك الساعي الذي كان يحمل أخيراً، وبعد لأيٍ الكراسةَ الزرقاء الجديدة من البوظ (Boz) في حزمتها، فقد لبثوا يعانون شهراً بطوله من الجوع إليها، ويتذرّعون بالصبر والأمل، ويتنازعون أيتزوّج

كوبر فيلد «دورا» أم «أجنس» ويبتهجون إذ وصلت أحوال «ميكوبرز» إلى أزمة من جديد، أتُراهم كانوا يعرفون أنه سيتغلّب عليها بشراب البنش(*) الحارّ، والروح الطيبة، تغلُّباً بطولياً! -وكان عليهم أن ينتظروا بعدُ، وينتظروا، إلى أن يقبل ساعي البريد، في العربة الناعسة، ويحل لهم كل هذه الأحاجيّ المرحة؟ أمّا هذا فما كانوا ليقدروا عليه، إذ لم يكن ممكناً، ببساطة، وكانوا جميعاً، شيوخاً وشباباً، يرتحلون عاماً بعد عام، في اليوم الموعود، مستبقين لقاءَ ساعي البريد، على بعد ميلين، لمجرّد الحصول على كتابهم في وقت أقرب، ويشرعون في القراءة وهم بعدُ في طريق الإياب، وكان واحدهم ينظر في صحيفة الآخر من وراء كتفه، وكان آخرون يتلون بصوت عال، على أن أولئك الذين كانوا أطيبهم قلباً، كانوا هم وحدهم الذين يسعون سعياً حثيثاً ليأتوا بالغنيمة إلى أزواجهم وأولادهم على نحو أسرع.وكذلك كانت كل قرية، وكل مدينة، والبلاد بأسرها، وفوق ذلك العالَم الإنكليزي المستوطن في القارات كلها، يحبون ديكنز مثلما أحبته هذه البلدة الصغيرة. لقد أحبّوه منذ ساعة اللقاء الأولى إلى الساعة الأخيرة من حياته، ولم توجد قطُّ في القرن التاسع عشر علاقة حميمة لا تتبدّل، على هذا النحو، بين أديب وأمته. لقد انطلق هذا المجد انطلاق صاروخ، غير أنه لم يخمد أبداً، بل ظل، كشمسٍ، لا يتبدَّل، مشرقاً على العالم. ومن الكراسة الأولى لأوراق بكويك طبعت أربعمائة نسخة، أمّا الكراسة الخامسة عشرة فقد طُبع منها أربعون ألفاً: فبمثل هذا السلطان الكاسح حطّ مجده في عصره، فشق طريقه إلى ألمانيا سِراعاً، فكانت المئات والآلاف من الكراريس

(*) شراب مؤلف من مزيج من الخمور والتوابل .

الصغيرة ذوات القروش تزرع الضحك والسرور حتى في قسَمات أشدّ القلوب كدَراً، وارتحل نيكولاس نيكلباي الصغير، وأوليفر تويست البائس، وآلاف الشخصيات الأخرى عند هذا الذي لا ينضب، إلى أمريكا، وإلى اوستراليا وكندا. أما اليوم فالناس يتداولون ملايين الكتب لديكنز، مجلدات كبيرةً وصغيرة، غليظةً ورقيقة، وطبعات رخيصةً للفقراء، يقابلها، هناك في أمريكا، أغلى طبعة اتُّخذَت لأديب من الأدباء قاطبة، (إذ تكلّف ثلاثمائة ألف مارك فيما أعتقد(*)، وهذه الطبعة لأصحاب المليارات)، ولكن في كل هذه الكتب ما زالت تعشش اليوم، كما كانت بالأمس، الضُّحْكةُ الهانئة، ليصطفقَ جناحاها كطائر غرِّيد بمجرّد أن يقلّب المرء الأوراق الأولى. لقد أصبح الكَلَف بهذا الكاتب لا مثيل له. ولئن لم يتصاعد على مَرِّ السنين فإن ذلك لم يكن إلاً لأن الهوى ما عادَ يعرف ممكناً أعلى. وعندما عزم ديكنز على أن يقرأ على الملأ، وعندما واجه جمهوره أولَ مرة وجهاً لوجه ترنَّحت انكلترا من السُّكْر، فدَهَم الناسُ القاعاتِ كالعاصفة، وغُصَّت بهم وأُترِعت، وتشبث المتحمسون بأوتاد الأعمدة، وتسللوا تحت منصّته لمجرد أن يقدروا على سماع الكاتب المحبوب. وفي أمريكا نام الناس في برد الشتاء القارص إلى الحد الأقصى على فُرُش مجلوبة أمام الخزائن. وكان الخدم يأتونهم بالطعام من المطاعم المجاورة، غيرأن الاندفاع أصبح اندفاعاً لا سبيل إلى صدّه، وغدت كل القاعات أصغر مما ينبغي، وفي آخر الأمر أخليت للكاتب في بروكلين كنيسة لتكون قاعة إلقاء. ومن المنبر قرأ مغامرات

(*) هذه القيمة تنطبق على واقع سوق الكتاب قبل نحو نصف قرن من الزمان أي عند صدور هذا الكتاب باللغة الألمانية. «المترجم»

أوليفر تويست وقصة نيل الصغيرة. ولم يكن يُعرف لهذا المجد مزاج، فقد أزاح والتر سكوت جانباً، وخيّم بظلّه ردحاً من الزمان على عبقرية ناكري، وعندما خمدت الشعلة، وحينما مات ديكنز، سرى ذلك مثل شرخ في أرجاء العالم الإنكليزي بأسره، وجعل الغرباء في الشوارع يتحدث بعضهم إلى بعض بأن الانهيار أصاب لندن وكأنها في أعقاب معركة خاسرة. وسُجيٍ بين شكسبير وفيلدنج في كنيسة ويستمنستر، بانتيوّون انكلترا، وطَفِق الآلاف يَنْثالون إليه، وطَفِق النصب التذكاري يغشاه، أياماً بطولها، طوفانٌ من الأزاهير والأكاليل، ومازال المرء حتى اليوم، بعد أربعين عاماً، قلّما يستطيع أن يجاوز المكان من دون أن يجد أزهاراً نثرتها يدٌ عارفة للجميل: فالمجد والحب لم يذويا في كل هذه السنين، إذ يعدّ شارلز ديكنز اليوم، كما كان في تلك الأيام، في تلك الساعة، حيث كانت انكلترا تضع في يد ذلك البريء الذي لا اسم له هدية المجد العالمي غير المنتظرة، الروائيٌّ الأعظم حظاً من حب العالَم الإنكليزي بأسره وتهافته عليه واحتفاله به.

على أن مثل هذا الأثر المتغلغل الهائل لعملٍ أدبي، سواء في اتساعه أم في عمقه، ما كان له أن يتحوّل إلى حقيقة إلاّ بالاجتماع النادر لعنصرين متضاربين أشدَّ ما يكون التضارب، ألا وهما اجتماع هويّةِ إنسانٍ عبقرية، مع تقاليد عصره. وبوجه عام يؤثّر التقليديُّ والعبقريُّ أحدهما في الآخر، مثلما يفعل الماء والنار... كلاّ، بل يكاد يكون من السمات المميزة للعبقرية أنها، بحكم كونها روحاً متجسدة لتقاليد في حالة الصيرورة، تعادي التقاليد الماضية، وأنها، بحكم كونها الأب الأول لجنس جديد، تنبئ عن الشريان الآخذ في الموت، فالعبقرية

وعصرها مثل عالَمين يتبادلان النور والظلّ فيما بينهما، غير أنهما يحلّقان في أجواء مختلفة. وهما يلتقيان في مساريْهما الدائريين، غير أنهما لا يتحدان أبداً. لقد حانت ههنا تلك الثانية النادرة في سماء النجوم، حيث يغشي ظلٌّ واحدٌ من النجوم القرصَ المضيء للنجم الآخر على نحو يتطابق به أحدهما مع الآخر: فديكنز هو الأديب العظيم الوحيد في ذلك القرن، الذي كانت سريرته الأكثر عمقاً تتطابق تطابقاً تاماً مع الحاجة الروحية لعصره. وروايته تتطابق تطابقاً مطلقاً مع ذوق إنكلترا في تلك الأيام، وعمله هو التمثيل المادي للتقليد الإنكليزي: فديكنز هو الفكاهة، والملاحظة، والأخلاق، والجماليات، والمضمون الفكري والفني، وهو حسّ الحياة الفريد في نوعه، والغريب عنا في الغالب، والمتسم في كثير من الأحيان بالتعاطف معها تعاطفاً ينطوي على الحنين، لدى ستين مليوناً من البشر على الجانب الآخر من القناة الإنكليزية، ولم يكن هو الذي أخرج هذا العمل، بل التقليد الإنكليزي، وهو الأقوى والأغنى، والأكثر خصوصيّةً بين الثقافات الحديثة، والذي يعدّ من أجل ذلك الأكثر خطورةً بينها أيضاً. ولا يجوز للمرء أن يبخس طاقتَها الحيوية قدرَها، فكل إنكليزي يعد أكثر إنكليزيةً ممّا يعد الألماني ألمانياً، والإنكليزية لا تتوضّع كما يتوضّع الطلاء، كلونٍ فوق العضوية الفكرية للبشر، بل تتغلغل في دمهم وتفعل مفعولها الضابط لإيقاع الإنسان، وتنتشر النبض في أعمق ما في الرد وأكثره خفاءً وأشده تفرّداً: ألا وهو الجانب الفني. فالإنكليزي، من حيث هو فنان أيضاً، يعد أشدّ ارتباطاً بجنسه من الألماني أو الفرنسي. فكل فنان في إنكلترا، وكل أديب حق، قد تصارع من أجل ذلك مع السمة الإنكليزية فيه، على أن أشد ألوان الكراهية

سعيراً ويأساً لم يقدر على قهر التقليد، إذ يبلغ هذا بشرايينه الدقيقة إلى عمق سحيق في مملكة الروح الأرضية. ومن أراد انتزاع الإنكليزية مزّق العضوية بأسرها، وهي تنزف من الجرح. ولقد تجرأ على ذلك نفر من النبلاء يحدوهم شوق إلى المواطنة العالمية الحرة: فهذا بايرون وشيللي وأوسكار وايلد، يريدون أن يعدموا الإنكليزي في أنفسهم لأنهم كانوا يكرهون المواطن الخالد في الإنكليزي، غير أنهم لم يزيدوا على أن مزقوا حياتهم الخاصة. فالتقاليد الإنكليزية هي الأقوى والأشد غَلَبة في العالم، غير أنها هي الأكثر خطراً على الفن أيضاً. إنها الأخطر لأنها ماكرة مخادعة: فما هي باليباب الصقيعي، وما هي بالمُتَجافية أو غير المضْيافة، بل تغري بنار الموقد الحارة والراحة العذبة، ولكنها تحدٌّ بحدود أخلاقية، فهي تضيّق وتضبط وتسيء التصرّف مع الدافع الفنيّ الحر، وهي مسكن متواضع ذو هواء مختزن، مصونٌ من عواصف الحياة الخطيرة، مرح ودود مضياف، وهي «منزل» أصيل بكل ما فيه من نيران موقد الطمأنينة المنزلية، غير أنها مع ذلك سجن لمن كانت دياره العالم، وكان هواه الأعمق التيه المغامر فيما لا حدود له، وفيما ينطوي على سعادة بدوية. لقد نزل ديكنز من التقاليد الإنكليزية منزلاً مريحاً، ووطّن نفسه بطريقة منزلية ضمن جدرانها الأربعة. وكان قرير العين في الجوّ المنزلي، ولم يتجاوز قطُّ، طوال حياته، حدود إنكلترا الفنية أو الأخلاقية أو الجمالية. ولم يكن ثورياً. وكان الفنان فيه يطمئن إلى الإنكليزيّ ويذوب فيه شيئاً فشيئاً. ويعد عمله إرادة أمته اللاواعية المتحولة إلى فن. وعندما نرسم حدود حدة أدبه، والميزات النادرة، والإمكانات المضيّعة في أدبه فإنما نقاضي إنكلترا دائماً وفي الوقت ذاته.

فديكنز هو التعبير الأدبي الأعلى عن التقاليد الإنكليزية بين قرن نابليون البطولي، والماضي الحافل بالأمجاد والامبريالية، حلم مستقبله، ولئن كان لم ينجز لنا إلاّ ممتازاً، وليس شامخاً عملاقاً، مما نذرته له عبقريته من قبل، فلم تكن إنكلترا، ولا عِرْقه ذاته، هما اللذان عاقاه، بل اللحظة البريئة: إنها عصر إنكلترا فيكتوريا. فقد كان شكسبير أيضاً إمكانية قصوى، وإشباعاً شعرياً لعصر إنكليزي، ولكنه عصر إنكلترا الإليزابيتية القوية التي تنشرح صدراً بالعمل، إنكلترا التصابي والفتوّة والحسّ الجديد الذي كان حاراً يستعر من الطاقة التي يتعالى زَبَدها. لقد كان شكسبير ابن قرن الفعل والإرادة والطاقة. فقد انجلت آفاق جديدة، واكتُسبَت ممالكُ في أمريكا متسمة بالمغامرة، وأطيح بالعدو الموروث. وانطلاقاً من إيطاليا كانت نار عصر النهضة يتماوج لهيبها ممتداً إلى الضباب الشمالي، وقد صُرف النظر عن معبود وديانة لإعادة ملء الدنيا بقيم حية جديدة. كان شكسبير تجسيد إنكلترا البطولية، أما ديكنز فلم يكن إلا رمز المواطَنة. وكان من الرعايا الأوفياء للملكة الأخرى، الملكة فكتوريا العجوز الوديعة ذات الحنان المنزلي، وغير ذات الشأن، وكان مواطناً في نظام دولة مفرطة في الاحتشام، وهو نظام مريح مرتّب، دونما حماسة أو هوىً غلاّب. وكان يعوق اندفاعه ثِقَل العصر، ذلك العصر الذي لم يكن جائعاً، والذي لم يكن يريد إلاّ أن يهضم، ولم تكن الريح الرُخاء تزيد على أن تعبث بأشرعة سفينته، على أنها لم تنأ بها قطُّ عن الساحل الإنكليزي إلى الجمال الخطير في المجهول، إلى اللانهائي الذي لا درب يفضي إليه. ولقد ظلّ دائماً يتخذ جانب الحذر بالقرب من المألوف والمعتاد والموروث القديم: ومثلما كان شكسبير يمثل جرأة إنكلترا الجائعة، كان ديكنز يمثل حذر إنكلترا الشَبْعى.

ففي عام ١٨١٢ ولد. وما هو إلاّ أن يقدر على أن يجيل بصره حواليه حتى يسود الظلام العالم، وتنطفئ الشعلة الكبرى التي كانت تهدد بإبادة الدعائم المتداعية للدول الأوروبية. ففي واترلو تتحطم طليعة الجيش على أيدي المشاة الإنكليز، ويتم إنقاذ إنكلترا، وترى عدوّها بالوراثة وحيداً في جزيرة نائية ينهار دونما تاج أو سلطان. أما هذا فلم يشهده ديكنز، وما عاد يرى شعلة العالم، ولا الوهج الناري يزحف من إحدى نهايتي أوروبا إلى النهاية الأخرى، وإنما يتلمّس بصره الطريق من خلال ضباب إنكلترا. فما عاد الفتى يجد أبطالاً. لقد انصرم عهد الأبطال، وبالطبع فإن نفراً من الناس في إنكلترا لم يريدوا أن يصدقوا ذلك، بل يريدون أن ينتزعوا بالقوة والحماسة أعواد عجلات الزمن الدوار، وأن يردوا على الدنيا اندفاعتها الصاخبة القديمة، غير أن إنكلترا تريد الإخلاد إلى الراحة وتصدّهم عنها. فهم يفزعون إلى الرومانسية في زواياها المحلية، ويحاولون أن يضرموا النار من الشرارات الواهية من جديد، غير أن القدر لا سبيل إلى قسره. فأما شيللي فيغرق في البحر التيراني، وأما لورد بايرون فيحترق بالحمّى في ميسولونجي: فالزمان ما عاد يريد المغامرات، والعالم ألوان رماد، وتمضي إنكلترا في تلمُّظها بالغنيمة التي مازالت تنزف الدم، فالمواطن والتاجر والسمسار كلهم ملك يسترخي على العرش كما يسترخي المرء على سرير القيلولة. وإنكلترا تقوم بالهضم. والفن الذي كان مقدراً له أن يحظى بالإعجاب لم يكن له بدٌّ من أن يكون فناً هاضماً وما كان يجوز له أن يعوِّق، ولا أن يهزّ بألوان الانفعال المستعرة، إنما كان له أن يداعب ويدغدغ، ولم يكن يجوز له أن يكون إلاّ عاطفياً، وليس مأساوياً. ولم يكن المرء يريد الرعدة التي تشق الصدر كالبرق، وتبهر النفس وتجمّد الدم -فقد كان

الناس يعرفون من ذلك فوق ما ينبغي لهم أن يعرفوه، من الحياة الواقعية، عندما كانت المجلات تأتي من فرنسا وروسيا، ولم يكن الناس يريدون إلاّ القشعريرة وهدير القطط واللعب الذي ما يفتأ يطوي وينشر الكرة الملوّنة التي تنسج منها الأقاصيص. لقد كان الناس يريدون فن المدفأة في تلك الأيام، يريدون كتباً يقرؤونها في دَعةٍ واسترخاء بينما تهزّ العاصفة عمود البيت الخشبي، يقرؤونها لدى المدفأة، على حين تتراقص ألسنة الكتب ذاتها على ذلك النحو وتفرقع بكثير من ألسنة اللهب الصغيرة غير ذات الخطر. فهو فن يبعث الدفء في القلب كالشاي، لا فنّ يُسْكِرُه وهو مبتهج يستعر. فلقد بلغ من خوف منتصري الأمس القريب -أولئك الذين لا يريدون إلاّ أن يحتفظوا ويحافظوا، وما عادوا يريدون أن يجرؤوا ويبدّلوا- أنهم كانوا يخشون شعورهم القوي ذاته. فهم لا يريدون، سواء في الكتب أم في الحياة، إلاّ العواطف المتزنة المنضبطة، ولا يريدون حالات وَجْد تنطلق كالعواصف، بل مشاعر عادية دائماً، تروح وتغدو وفقاً لأصول اللياقة. وفي تلك الأيام تغدو السعادة في إنكلترا متطابقة مع الرويّة والتبصّر، والجمال مع اللياقة والنزعة الحسية تتطابق من جديد مع الحياء المصطنع، والشعور الوطني مع الولاء، والحب مع الزواج. وتغدو كل قيم الحياة مصابة بفقر الدم، فإنكلترا راضية لا تبتغي تحويلاً. ولذلك فإن فناً يستطيع أن يعترف بأمة شَبْعى بهذا القدر لا بد له أن يكون هو ذاته راضياً بأي طريقة من الطرق، وأن يثني على ما هو قائم وألاّ يبتغي تجاوزه. وهذه الإرادة المتعلقة بفن مترف ودود، بفن هاضم، تجد عبقريتها، مثلما وجدت إنكلترا إليزابيت فيما مضى شكسبيرها. فديكنز هو الحاجة الفنية المتحولة إلى إبداع في إنكلترا في تلك الأيام. أما أنه جاء في اللحظة الصحيحة فذلك

ما أنشأ مجده، وأمّا أن تلك الحاجة هيمنت عليه فتلك مأساته. ففنه يتغذى بأخلاق الرياء القائمة على ترف إنكلترا الشبْعى: ولو لم تكن هناك طاقة أدبية فائقة إلى هذا الحد وراء عمله، ولو لم تموِّه فكاهته المتألقة البرّاقة كالذهب انعدام لون المشاعر في داخله، لما كانت له قيمة إلاّ في ذلك العالم الإنكليزي، ولما حَفِلْنا به، شأن آلاف الروايات التي أنتجها أناس مَهَرة على الجانب الآخر من القناة الإنكليزية. ولا يستطيع المرء أن يقدر التقدير الكامل عبقرية رجل أرغمنا على أن نحسّ بهذا العالم الممجوج القائم على ترف الشبع، على أنه ممتع، ويكاد يكون جديراً بالحب، وحوّل نثر الحياة الأكثر ابتذالاً إلى شعر، إلاّ عندما يكره، من أعمق أعماق روحه، محدوديّة الثقافة الفيكتورية.

على أن ديكنز نفسه لم يناضل قط ضد إنكلترا هذه. ولكن في الأعماق -في الأسفل، عند اللاّوعي- كان يقوم فيه صراع الفنان مع الإنكليزيّ. ففي الأصل كان قد خطا خطوة قوية واثقة، ولكن الإعياء أصابه شيئاً فشيئاً في رمال عصره اللينة التي تتوسّط بين الصلابة والهشاشة. وظلت خطاه آخر الأمر تنطبق على المواطئ القديمة لأقدام التقاليد العريضة انطباقا مطّرد الزيادة. لقد هيمن على ديكنز عصرُه. ولا بد لي من أن أفكر دائماً لدى الحديث عن مصيره، في مغامرات جَلِفر مع الأقزام. فبينما ينام العملاق يشدُّه الأقزام بآلاف الخيوط الصغيرة، ويمسكون بذلك المستيقظ على نحو بالغ الإحكام، ولا يطلقون سراحه إلاّ بعد أن يستسلم ويقسم على ألاّ يخالف قوانين البلاد أبداً. وعلى هذا النحو شدت التقاليد الإنكليزية وَثاقها على ديكنز في نوم خمولِ ذكرهِ وتشبَّثَتْ به وهَصَرَته بألوان النجاح، على الطينة الإنكليزية، ثم انتزعته

فدفعت به إلى المجد وأُوْثِقَت بذلك يديه. لقد كان، بعدَ طفولةٍ طويلة متكدّرة، كاتب اختزالٍ في مجلس النواب، وحاول ذات مرة أن يكتب مقطوعات صغيرة، وكان ذلك في الحقيقة من أجل زيادة دخله أكثر مما كان عن حاجة يمليها حافز أدبيّ، ونجحت التجربة الأولى، وعهدت الصحيفة إليه بالأمر. ثم التمس منه ناشر كلمات ساخرة من أجل نادٍ، يفترض فيها أن تشكّل بطريقة معينة النص اللازم لرسوم ساخرة تتصل بفئة النبلاء الإنكليز، وقبل ديكنز، وأصاب العمل نجاحاً، بل نجح فوق كل توقّع. فكانت الكراريس الأولى من «نادي بيكويك» نجاحاً لا مثيل له، وبعد شهرين كان «بوظ» كاتب الأمة، ودفع به المجد قدماً إلى الأمام، ونشأ عن بيكويك رواية، وأصاب المزيد من النجاح، وتزداد كثافة الشباك الصغيرة شيئاً فشيئاً، وهي الأغلال الخفية للمجد الوطني، وكان الإعجاب يستفزّه من عمل إلى آخر، ويدفع به على نحو مطّرد الزيادة في مسار رياح الذوق المعاصر، وهذه الشِباك المئة ألف، التي حيكت على أشد الطرق اختلاطاً وإرباكاً، من الإعجاب وألوان النجاح الصريح والوعي الفخور بالإرادة الفنية، تشدُّ وَثاقه الآن شداً إلى التراب الإنكليزي، إلى أن استسلم، وآلى على نفسه، في سريرته، ألاّ يتجاوز الشرائع الجمالية والأخلاقية لوطنه أبداً، ولبث ضمن سلطان التقاليد الإنكليزية، والذوق المدني، جَلِفَر حديثاً بين الأقزام، وانحصر خياله الرائع الذي كان في وسعه أن ينطلقَ كَنَسْرٍ، فوق هذا العالم الضيق، في أغلال النجاح. وثمة قناعة داخلية عميقة تشكل عبئاً على الدافع الفني عنده. فقد كان ديكنز راضياً، راضياً عن العالم، وعن إنكلترا، وعن معاصريه وكان هؤلاء راضين عنه، ولم يكن أيّ من الفريقين يبتغي شيئاً خلاف ما

كان عليه. ولم يكن فيه ذلك الحب الغاضب الذي يريد أن يربّى، ويهزّ، ويَخزَ، ويرفع، ولم تكن فيه تلك الإرادة العميقة عند الفنان، التي تحمله على منازعة الرب ورفض عالمه، وإنشاء ذلك العالم من جديد حسب ما يبدو له. فقد كان ديكنز تقياً ورعاً، وكان يكن لكل ما هو قائم إعجاباً ينطوي على حب الخير، وافتتاناً طفولياً خالداً ينطوي على حب اللهو. كان راضياً قانعاً، ولم يكن يريد كثيراً. فقد كان فيما سلف فتىً مدقعَ الفقر، قد نسيه الدهر وأجفلته الدنيا، وبدّدت شبابه مهنٌ بائسة، وكان ينطوي في تلك الأيام على شوق ملوَّن، غير أنهم ردّوه جميعاً إلى حالة من الإجفال الطويل العنيد. وكان هذا يستَعِرُ فيه. وكانت طفولته هي المعاناة المأساوية الشاعرية حقاً -فههنا دُفِنَت بذرة إرادة إبداعية في تربة الألم الصامت الخصبة. وكانت أعمق رغبة روحية لديه، حينما تهيأت له القوة وإمكانية التأثير على النطاق العريض، أن ينتقم لهذه الطفولة. فكان يريد برواياته أن يساعد كل الأطفال المساكين والمشردين المنسيّين الذين عانوا من الجور مثلما عانى هو فيما سلف، من الأساتذة الفاسدين والمدارس المهملة والوالدين اللامباليين، وعن طريق ذلك النوع الثقيل الذي يمثل معظم الناس أولي الأثرة الذين لا تنطوي نفوسهم على الحب. وكان يريد أن ينقذ لهؤلاء الأطفال بعض أزهار مسرات الطفولة الملونة، تلك الأزهار التي تولاّها الذبول في صدره إذ حُرِمَت ندى الخير. ولقد وهبته الحياة فيما بعد كل شيء، ولم يكن يعرف شيئاً يشكو منه، غير أن الطفولة فيه كانت تنادي بالثأر وكانت الرغبة الأخلاقية الوحيدة، والإرادة الحيوية الداخلية لأدبه، معونة هؤلاء الضعفاء: فههنا كان يريد إصلاح نظام الحياة المعاصر، لم يكن يرفضه، ولم يكن يتصدى لمعايير

الدولة، فهو لا يهدِّد، ولا يرفع القبضة ضد الجنس بأسره، وضد المشرعين والمواطنين، وضد زيف التقاليد، بل يومئ فحسب، هنا وهناك، بإصبع حذرة، إلى جرح مفتوح. فإنكلترا هي البلد الوحيد في أوروبا الذي لم يكن في تلك الأيام، عام ١٨٤٨، يقوم بثورة، وكذلك لم يكن هو أيضاً يريد أن يقوِّض وينشئ من جديد، بل كان يريد التصحيح والتحسين فحسب. لم يكن يريد إلاَّ أن يشطب ويخفف ظواهر الظلم الاجتماعي، هناك حيث ينغرس شوكها في اللحم حاداً ومؤلماً أكثر مما يطاق، غير أنه لم يرد قط أن ينقب عن العلة الأكثر عمقاً ويقضي عليها. ومن حيث هو إنكليزي أصيل، لا يجرؤ على تناول أسس الأخلاق، فهي بالقياس إلى المحافظ أقدس المقدسات، كآية الخلاص، والإنجيل. وهذه القناعة، هذه الخلاصة من الطبع الفاتر لعصره، تعد سمة مميزة جداً بالقياس إلى ديكنز، لم يكن يريد من الحياة كثيراً: وكذلك كان أبطاله. فالبطل عند بلزاك ذو رغائب، نزّاعٌ إلى السلطان، وهو يستعر من الشوق الطامح إلى السلطة، فما من شيء يكفيه، وكلهم لا يشبع، وكل واحد منهم فاتح للعالم، انقلابيٌّ، فوضوي، وطاغية في الوقت ذاته. وهم يتخذون طبعاً نابليونيّاً، وكذلك يعد أبطال دوستويفسكي ناريين وجدّيين، ترفض إرادتهم العالم وتنزع، في أروع أشكال التوق، فوق الحياة الواقعية، إلى الحياة الحقّة، إنهم لا يريدون أن يكونوا مواطنين وبشراً، بل يتوهّج في كلٍّ منهم، من خلال كل التواضع، ذلك الكبرياء الخطير المتمثل في تحوُّله إلى مُخلِّص. فالبطل عند بلزاك يريد أن يستعبد العالم، والبطل عند دوستويفسكي يريد أن يتغلّب عليه، ولكل منهما توتّر يرفعهما فوق الحياة اليومية، اتجاه شاقولي تجاه اللانهائي، والبشر عند ديكنز

متواضعون جميعاً. يا إلهي! ماذا يريدون؟ مائة جنيه في السنة، زوجة لطيفة، واثني عشرية من الأطفال، ومائدة أعدت إعداداً ودياً للأصدقاء الطيبين، ومنزلهم الخشبي في لندن له إطلالة على الخضرة أمام النافذة، وله حديقة صغيرة مع حفنة من السعادة، فمثالهم مثال المواطن الصغير المحدود الهزيل، ولا بد للمرء عند ديكنز أن يكون قرير العين بذلك، ووراء عمله يكمن الخالق، لا إلهاً غاضباً، عملاقاً، متعالياً عن البشر، بل مراقباً راضياً، مواطناً موالياً. فالمواطنة هي الجو السائد في كل روايات ديكنز.

ومن أجل ذلك كان عمله العظيم، والذي لا ينسى، في الحقيقة، هو مجرد اكتشاف رومانسية البورجوازية، شعرِ النثريّ. فقد كان أول من حول الحياة اليومية إلى العالم الشعري، وأرسل الشمس تضيء من خلال هذا الوسط الباهت الكئيب. وإن من رأى في إنكلترا ذات مرة، كم يبلغ إشعاع البريق الذهبي الذي تغزله هناك شمس الضحى من ركام الضباب، لخليق أن يعرف قدر ما كان لا بد لأديب أن يُسعد به أمته، إذ يمنحها، من الشفق الباهت، بطريقة فنية، هذه الثانية من الخلاص. فديكنز هو هذه القيثارة الذهبية المحدقة بالحياة اليومية الإنكليزية، وهو الهالة المقدسة للأشياء البسيطة والناس البسطاء، وهو قصيدة إنكلترا الرَعَويّة. لقد كان يلتمس أبطاله، وسيِّر الحياة في شوارع الضواحي الضيقة، في تلك الشوارع التي كان الأدباء الآخرون يمرون بها غير آبهين، إذ كان هؤلاء يلتمسون أبطالهم تحت أضواء التيجان في قاعات النبلاء، وعلى الطرق في الغابة السحرية الواردة في أساطير الجن، وكانوا يبحثون عما هو ناءٍ وغير مألوف، وغير عادي. وكان المواطن عندهم الثقل الأرضي

المتحول إلى مادة، ولم يكونوا يريدون إلاّ أرواحاً نارية، ثمينة متسامية في حالات الوجد، وأناساً في أجواء الشعر الغنائي والبطولي. ولم يكن ديكنز يخجل من أن يجعل من العامل اليومي، البسيط كل البساطة، بطلاً، فقد كان رجلاً عصامياً، جاء من الأسفل، وكان يكنّ لهذا الوسط تعاطفاً مؤثراً، وكانت له حماسة غريبة لما هو مبتذل، وتحمُّسٌ للأشياء الأبويّة القديمة التي لا قيمة لها مطلقاً، ولسَقَطِ المتاع في الحياة، وكتبه نفسها دكان للطرائف على هذا النحو، ملأى بسَقَط المتاع، الذي يمكن لكل امرئ أن يعده شيئاً لا قيمة له، وركاماً من الغرائب والتفاهات المضحكة، التي ظلت عبثاً، طوال عقود من الزمان، تنتظر من يحبها. غير أنه كان يتناول هذه الأشياء القديمة التافهة التي علاها الغبار ويمسحها حتى تلتمع ويؤلّف بينها، ويعرضها في شمس دعابته، وإذا هي تأخذ في التوهج فجأة ببريق لا مثيل له. وهكذا كان يأخذ الأحاسيس المزدراة الصغيرة الكثيرة من صدور الناس البسطاء فيستَرِقُها بسمعه، ويؤلف بين أجزائها كما يُؤلّف بين تروس الساعة، إلى أن تعود إليها دقاتها الحيّة، وإذا هي تأخذ في الطنين كساعات اللعب الصغيرة، ثم في القَرْقَرة، ثم تغني، لحناً هادئاً أبوياً حميماً، كان أعذبَ وأحلى من قصائد الفرسان الكئيبة من بلاد الأساطير، والقصائد ذات المقاطع المتعددة(*)، قصائد سيدة البحيرة(**). وعلى هذا النحو أخرج ديكنز كل العالم البورجوازي من تحت ركام رماد الماضي، وألّف بين أجزائه من جديد في صورة جليّة: ففي عمله فحسب تحول ذلك العالم من جديد إلى عالم حي، وقد جعل حماقاته وضروب محدوديته مفهومة بالتروّي، وألوان جماله

(*) Kanonzen

(**) Lady Vom See

معقولة واضحة بالحب، أما خرافاته فيحولها إلى أساطير جديدة شعرية جداً، لقد أصبح صرير الجندب عند الموقد موسيقا في قصته، وأجراسُ ليلة رأس السنة تنطق بألسنة بشرية، وسحرُ ليلة الميلاد يوفّق بين الشعر والشعور الديني، وقد استخرج من أصغر الاحتفالات معنى أعمق، وأعان كل هؤلاء البسطاء على اكتشاف شعر حياتهم اليومية، وزادهم حباً لما كان من قبل أحبّ شيء إليهم، للدار «Home» عندهم، للحجرة الضيقة، حيث تفرقع المدفأة الجدارية بألسنة اللهب الحمر، ويطقطق الخشب الجاف، وحيث ينزّ الشاي على المنضدة ويغني، وحيث تعصم الكائنات التي لا أمانيّ لها، نفسها من عواصف الرغبة وألوان الجرأة في الدنيا، لقد أراد أن يعلم شعر الحياة اليومية كل أولئك الذين كانت الحياة اليومية تجرفهم في مسارها، وقد بيّن للآلاف، وللملايين، إلى أين يبلغ الأبديُّ في حياتهم البائسة، وأين تستكن شرارة البهجة الهادئة تحت رماد الحياة اليومية. لقد علّمهم أن يشعلوها فيحولوها إلى ضِرام من الدّعة المرحة. كان يريد أن يعين البائسين والأطفال، أمّا ما تجاوز هذا المستوى المتوسط من الحياة من الناحية المادية أو الروحية، فقد كان بغيضاً إليه، فلم يكن يحب إلاّ العادي، والمتوسط، من كل قلبه. فأمّا الأغنياء والذين آثرتهم الحياة فقد كان يكنّ لهم الضغينة، فهؤلاء يكادون يكونون دائماً أوغاداً وبخلاء في كتبه، وقلّما يكونون لوحات فنية، بل يكادون يكونون دائماً صوراً ساخرة (كاريكاتورية). لم يكن يحبهم. فما أكثر ما كان يحمل إلى أبيه، طفلاً، رسائل إلى سجن المدنيين، في المارشالي، وما كان يرى الرهون، وما أكثر ما عرف محنة المال الأليمة، وظل، عاماً بعد عام، يجلس في غرفة بالطابق الأعلى في

مخزن هنجر فورد، صغيرة قذرة لا تدخلها الشمس، يطلي الأحذية بطلاء في طست لها، ويعقد الخيوط للمئات منها في كل يوم، إلى أن التهبت يداه الصغيرتان الطفوليّتان، وانهمرت دموع الهوان من عينيه، وما أكثر ما عرف الجوع والحرمان في ساعات الفجر الضبابية الباردة، في شوارع لندن. ولم يُمددْ له أحد يد العون في تلك الأيام، وكانت المركبات تمر بالغلام المرتعد برداً، كما يمر به الفرسان خبَباً، ولم تكن الأبواب قد انفتحت له، ولم يعرف الخير إلاّ من الضعفاء، ومن أجل ذلك لم يكن يريد أن يرد العطاء إلاّ إلى هؤلاء، فأدبه ديمقراطي إلى حد فائق -وليس اشتراكياً، إذ تعوزه روح التطرف -فالحب والعواطف وحدهما يهبان له النار المثيرة للتعاطف. ففي العالم البورجوازي -في المجال الأوسط بين ملجأ المساكين، والأرباح- كان يطيب له المقام إلى الحد الأقصى، فلم يكن يقرّ عيناً إلاّ مع هؤلاء البسطاء، وهو يرسم حجراتهم رسماً فيه ترف واتساع، وكأنما يريد هو نفسه، أن يسكنها، ويحوك لهم سيَر حياة ملوّنة تتراقص من فوقها على الدوام نار شمسية، ويحلُم لهم أحلامَهم المتواضعة، فهو محاميهم وواعظهم وحبيبهم، والشمس الدافئة أبداً في عالمهم البسيط، الموحِل، الكئيب.

ولكن ما أكثر ما اغتنى به هذا الواقع المتواضع لتلك الحَيَوات الصغيرة! فالجماعة البورجوازية بأسرها، بمجلسها العائلي وأخلاط مهَنِها، والمزيج الذي لا تخطئه العين من المشاعر، كل ذلك تحول مرة أخرى إلى كون، إلى دنيا بنجومها وآلهتها في كتبه. ومن مرآة الحَيَوات الصغيرة، تلك المسطحة، الراكدة التي لا تكاد تتموّج، قام بصرٌ هنا باستراق كنوز، ورفعها إلى الضوء بالشبكة ذات النسج الدقيق. ومن

الشعور استخرج بشراً، ألا ما أكثرهم من بشر! مئات من الشخوص يكفون ليأهلوا مدينة صغيرة. وإنَّ منهم لَمَنْ لا يُنْسى، شخوص خُلِّدت في الأدب، وهي تمتد بحياتها إلى المفهوم اللغوي الواقعي للشعب، بيكويك، وسام ويكرْ، وبيكسنيف، وبيتسي تروتوود، هؤلاء جميعاً هم أولئك الذين تبعث أسماؤهم فينا ذكرى باسمة بصورة ساحرة. ألا ما أغنى هذه الروايات! لقد كانت الأحداث العَرَضيّة عند دافيد كوبرفيلد خليقة أن تكفي وحدها لإمداد كاتب آخر بالوقائع اللازمة لعمل حياته الأدبية. على أن كتب ديكنز تعد روايات حقيقية بمعنى الخصب والحركة التي لا يعتريها الفتور، لا مثل أقاصيصنا الألمانية النفسية التي لا تتمدّد، كلها تقريباً، إلاّ عَرْضاً، وثمة نقاط ميتة قليلة فيها، ومسافات رملية خاوية قليلة، وفيها جزر ومدّ من الأحداث، وهي في الواقع كبحر لا يُسْبَرُ غَوْرُه، ولا تحيط به العين، فلا يكاد المرء يستطيع أن يحيط ببصره بهذه الفوضى الشديدة من البشر الذين تعجّ بهم، فهم يندفعون صاعدين إلى خشبة مسرح القلب، ويتصادم بعضهم ببعض، ويمرّون مندفعين، وما من شخصية من الشخصيات التي يبدو أنها لا تمر إلاّ عَرَضاً وتسكعاً، تضيع، فكلّهم يُكَمِّل، وينمّي، ويدخل في عداوة مع الآخر، ويكدّس الضوء أو الظل، وثمة مداخلات متلوّية، هازلة وجادة، تذهب بُكرَةَ غَزلِ الحدث جيئة وذهاباً في مثل لعب القطط. وكل إمكانات الشعور تتذبذب ارتفاعاً وهبوطاً في تناوب سريع على لوحة القياس المدرّجة، وكل شيء مختلط: هتاف، ووابل من الأصوات، وغطرسة. فتارة تلتمع دمعة الثأر، وطوراً تلتمع دمعة المرح المنطلق، وتنقشع السحب وتتبدّد ، ثم تتراكم من جديد، ولكن الهواء الذي نقّته

العاصفة يتألق آخر الأمر في الشمس الرائعة. وبعض هذه الروايات إلياذة تنطوي على ألف صراع فردي، إلياذة عالم أرضي لا آلهة فيه، وبعضها مجرد أنشودة رعوية متواضعة مسالِمَة: غير أن كل الروايات، الممتاز منها والذي لا يُقرأ، تتسم بهذه السمة، سمة تعدد الجوانب إلى حد الإفراط، ولها جميعاً، حتى أكثرها جموحاً وكآبة، في صخور الأرض المأساوية طُرَفٌ من الجمال صغيرة متناثرة كالأزهار. ففي كل مكان تزدهر هذه المفاتن التي لا تُنسى، فهي تنتظر، كأزهار البنفسج الصغيرة، متواضعة مستكنّة، في مخطط المروج الممتد بعيداً في كتبه، وفي كل مكان ينضَح الينبوع الصافي بمرح طلْق يتردّد صداه، من الحجر الداكن للأحداث العاصفة، وثمة فصول عند ديكنز لا يستطيع المرء أن يشبّه مفعولها إلاّ بالمناظر الطبيعية، فهي بالغة النقاء بالغة الربانية، لم تمَسَسْها النوازع الأرضية، بالغة الازدهار بفعل الشمس في إنسانيّتها المرحة العذبة. وإن المرء لخليق، من أجلها فحسب، أن يحبّ ديكنز، لأن هذه الفنون الصغيرة تتناثر في عمله على نحو بالغ الإفراط، حتى إن كثرتها لتتحوّل إلى عظمة. فمَنْ عساه يستطيع أن يحصي شخوصه فحسب، كل هؤلاء النفر المتماوجين النشاوى الطيبين ذوي الابتسامة السهلة، والمسلّين دائماً إلى حدٍّ بعيد؟ لقد أحاط بهم، بكل حماقاتهم، وخصائصهم الفردية، وحشرهم في أغرب المهن، وزجّ بهم في أكثر المغامرات شيطانيةً. ومهما يبلغ من كثرتهم فما من أحد يماثل الآخر، بل يمتازون بالصياغة الشخصية الدقيقة التي تصل دقتها إلى أدق التفاصيل، وما من شيء يعد قالباً أو نمطاً، بل يتسم كل شيء بالحساسية والحيوية، وهم جميعاً ليسوا من نتاج إعمال الفكر، بل من

نتاج البصر، فقد أبصرتهم نظرة هذا الأديب التي لا شبيه لها البتة.

وهذه النظرة لها دقة فريدة في نوعها، فهي آلة رائعة لا تخطئ، لقد كان ديكنز عبقرية بصرية، وإن المرء ليحب أن يتأمّل كل صورة منه، صورة الصبا، وصورة سنيّ الرجولة (الأفضل)، فهي صورة تهيمن عليها هذه العين العجيبة، وليست هذه بعين الأديب تجري في جنون جميل، أو تلك التي تغشاها كآبة عاطفية، وليست بالضغينة المتهاونة، أو ذات الرؤيا الناريّة. بل هي عين إنكليزية، تلتمع بحدة كالفولاذ، ولقد كانت فولاذية أيضاً كخزانة الأموال يستقرّ فيها كل شيء فلا يحترق ولا يضيع، معزولاً عزلاً لا يكاد يتسرّب معه الهواء، أيّان يدفع إليها، بالأمس، أو قبل كثير من السنين: سواء في ذلك الأكثر سمواً والأدنى خطراً، بل أيه لوحة ملونة فوق حانوت للطُرف القديمة في لندن رآها ديكنز ذو السنوات الخمس، قبل عهدٍ لا سبيل إلى تصوّره، أو شجرة بأزهارها المتفتحة قبالته تماماً أمام النافذة. لم يكن شيء يغرب عن هذه العين، فقد كانت أقوى من الزمن، وكانت تَصُفُّ انطباعاً إلى جانب انطباع، على نحوٍ توفيريّ في مخزن الذاكرة، إلى أن يستعيده الأديب، ولم يكن شيءٌ يسرع إلى النسيان، أو يشحَب أو يذوي، بل كان كل شيء يرقد أو ينتظر، ويظل مترعاً بالعبير والعصارة، ملوّناً رائقاً، ولم يكن شيء يموت أو يذبل، فلا مثيل لذاكرة العين عند ديكنز، فهي تقطّع بنصلها الفولاذيّ ضباب الطفولة. ففي «دافيد كوبرفيلد»، هذه السيرة الذاتية المقنّعة، تُحتَزُّ ذكرياتٌ للطفل ذي الحولين عن أمه والخادم كصور الظل (Sihouette) من خلفيّة اللاوعي، بحدة السكين، ولا توجد خطوط للمحيط غامضة عند ديكنز، فهو لا يقدّم إمكانات للرؤية قابلة

للتأويلات، بل لا ينتهي إلاّ إلى الوضوح، وطاقته التصويرية لا تدع لخيال القارئ إرادة حرة، فهو يقسرُها (وهذا ما جعل منه الأديب المثالي لأمة لا خيال لها). ضعوا كتبه أمام عشرين رسّاماً، واطلبوا إليهم صور كوبرفيلدوبكويك، وسوف تبدو الصفحات متشابهة، سوف تصور، في تشابه لا سبيل إلى شرحه، السيد البدين ذا الصدر الأبيض والعينين الودودتين وراء زجاجَيْ النظارتين، أو الغلام الجميل الأشقر المروّع في عربة البريد الذاهبة إلى يارموث، فديكنز يصف وصفاً يبلغ من حدته وعنايته ودقته أن المرء يضطر إلى متابعة نظراته التي تنوّم مغناطيسياً. لم تكن له نظرة بلزاك السحرية التي تدع أناس السحابة الناريّة يصوغون ذواتهم على نحو فوضوي من خلال التحرر من أهوائهم، بل كانت له نظرة أرضية تماماً، نظرة بحار، نظرة صياد، نظرة صقر، إلى الإنسانيات الصغيرة، ولكن الأشياء الصغيرة هي التي تشكل معنى الحياة، كما قال ذات مرة، فنظرته تتصيد السمات المميزة الصغيرة، فهو يرى البقعة على الثوب، وملامح الحرج الصغيرة المرتبكة، وهو يحيط بخصلات الشعر الأحمر التي تطلّ من تحت الشعر المستعار الداكن، حينما يتولّى الغضب صاحبها، وهو يتحسّس اللُّوَيْنات، ويتلمّس حركة كل إصبع على حدة لدى المصافحة، والظل المتدرج في الابتسامة. لقد كان طوال سنين قبل فترته الأدبية كاتباً مختزِلاً في مجلس النواب، وتدرّب هناك على حشر المفصَّل في الموجز، وعلى تصوير كلمة بخط، وجملة بخط متعرّج، وعلى هذا النحو مارس فيما بعد، بصورة أدبية، نوعاً من اختزال الواقع، فطرح الإشارة الصغيرة بدلاً من الوصف، واستقطر جوهر الملاحظة من الوقائع الملوَّنة، وحيال هذه المظاهر الخارجية الصغيرة كان يمتاز بدقة نظر خارقة،

فلم يكن يغرب عن بصره شيء، وكان يدرك، مثل القفل الجيد في جهاز التصوير، الواحدَ بالمائة من الثانية، في الحركة أو اللفتة، ولم يكن يتسرب من بين يديه شيء، وقد صعّد هذه الحدة في النظر انكسار غريب تماماً في النظرة، انكسار لا يعكس الموضوع مثل مرآة في أبعاده الطبيعية، بل مثل مرآة مقعّرة، إذ يبالغ فيه، مبرزاً الخاصة المميزة، فديكنز يؤكد على الدوام السمات المميزة لشخوصه، وهو يحولها من الموضوعيّ، متجاوزاً بها إلى حالة التصعيد، إلى الحالة الهزلية الساخرة (الكاريكاتورية) وهو يجعلها أكثر حدة ويرتفع بها إلى الرمز، فبكويك المكتنز يتحوّل إلى اكتناز من الناحية النفسية أيضاً، وجينفل الناحل يتحوّل إلى جفاف وعقم، والشرير إلى شيطان، والطيب إلى كمال متجسّد، وذلك أن ديكنز يبالغ، شأن كل فنان عظيم، ولكن ليس في اتجاه التعاظم الأحمق، بل في الاتجاه الهزلي، وكل الأثر الممتع إلى حد هائل في تصويره لم يكن ينشأ إلى هذا الحد عن مزاجه، ولا عن روحه المعنوية العالية، بل كان يكمن في هذا الوضع الغريب لزاوية النظر في عينيه التي كانت تعكس بحدّتها البالغة كل الظاهرات على نحوٍ ما، في الاتجاه المدهش والتصويري الساخر (الكاريكاتوري).

وبالفعل: ففي هذا البصر الفريد من نوعه -وليس في روحه المفرطة بعض الإفراط في البورجوازية- تكمن عبقرية ديكنز. فالحق أن ديكنز لم يكن قط عالم نفس يحيط بنفس الإنسان على نحو سريري، ويدع الأشياء تتفتّح من بذرتها الواضحة أو الغامضة بألوانها وأشكالها في نموّ خفيّ، فعلم النفس عنده يبدأ بالمرئيّ، وهو يحدّد السمات عن طريق المظاهر، ولكن عن طريق تلك المظاهر الأخيرة والأكثر دقة، والتي لا

تكون مرئية على أيٍّ حال إلاّ للعين المرهفة إرهافاً أدبيّاً، وهو لا يبدأ، مثل الفلاسفة الإنكليز، بالافتراضات الأولية، بل بالسمات المميزة. فالمظاهر الخارجية للنفسيّ، وهي تلك المظاهر المادية تماماً، والأبعد عن الاحتمال، يمسك بها، ويجعل بها، عن طريق بصريّاته الساخرة (الكاريكاتورية) الغريبة، كل الشخصية شيئاً يلفت النظر، وهو يجعل الأنواع تتبيّن من خلال السمات المميزة، فهو يعطي معلم المدرسة كريكل صوتاً خافتاً لا يخرج الكلمة إلا بجهد، وسرعان ما يستشعر المرء فزع الأطفال في هذا الإنسان، إذ يدع جهدُ الحديث شريانَ الغضب ينتفخ على جبينه. أمّا أوريا هيب فيداه باردتان مخضّلتان دائماً: وتكاد هذه الشخصية تتنفس الضيق والتبرم والمظاهر المنفّرة الأفعوانية، وهذه صغائر ومظاهر خارجية، غير أنها هي دائماً تلك التي تحدث أثرها في الجانب النفسي، وفي الحقيقة قد يكون ما يصوّره أحياناً مجرد طُرْفة حية، طرفة متداخلة مع إنسان، وهي تحركة تحريكاً كالدمية، وأحياناً يبيّن خصائص الإنسان، مرة أخرى، عن طريق مرافقه، فما عسى أن يكون بكويك من دون «سام ويلر»، و«دورا» من دون «جب» و«بارنابي» من دون «رابن» و«كيت» بغير الحصان! -وهو لا يرسم الخصائص المميزة للشخصية أبداً وفقاً للنموذج ذاته، بل وفقاً للظل الهزليّ المشوّه (Grotesk) وليست شخصياته في الحقيقة، وعلى الدوام، إلاّ جملة من السمات المميزة، غير أنها سمات يبلغ من إرهاف تحديدها أنها تتداخل فيما بينها متلائمة دونما زيادة أو نقصان، وتشكل صورة بالموزاييك على نحوٍ رائع، ومن أجل ذلك لا تحدث أثرها على الغالب، وعلى الدوام، إلا خارجياً، وعلى نحو واضح معقول، وهي تخلف ذكرى حادة للعين،

ومجرد ذكرى غامضة للشعور، فإذا ما ابتعثنا في أنفسنا شخصية لبلزاك أو دوستويفسكي باسمها، الأب غوريو، أوراسكولنيكوف، أجاب شعورٌ، ذكرى تضحية، يأسٌ، ركامٌ من الأهواء، وإذا ما ذكرنا بيكويك ظهرت صورة، سيدٌ مرح، ذو بدانة عظيمة، وأزرار ذهبية على صداره، فهنا نحسّ بذلك إحساساً: ففي صدد شخوص ديكنز يفكر المرء وكأنه أمام صور مرسومة، وفي صدد شخوص دوستويفسكي وبلزاك يفكر كما يفكر في موسيقا، ذلك لأن هذين يبدعان إبداعاً حدسياً، أمّا ديكنز فلا يبدع إبداعاً توليدياً، وذانك بعينيّ الفكر، وديكنز بعين الجسد، وهو لا يتناول النفس حيث تكون في عالم الأشباح لا يهيمن عليها إلا ضوء المناجاة في عالم الرؤى، الملتهب أضعافاً سبعة، والصاعد من ليل اللاشعور، وهو يرصد الجو اللاجسدي حيث يكون له تأثير في الجسديّ، غير أنه لا يغفل هناك شيئاً، وخياله في الحقيقة مجرد نظر، ومن أجل ذلك لا يكفي لتلك الأحاسيس والشخصيات العائدة إلى المجال الأوسط، والتي تسكن الأرضيّ، وشخوصه لا تتمثل إلاّ من حيث الجسم في درجات الحرارة المعتدلة للأحاسيس العادية، فأما في الدرجات الساخنة للأهواء فتذوب في العاطفية، كما تذوب صور الشمع، أو تتحجّر في الكراهية وتغدو سريعة العطب، ولم يكن ديكنز يصيب نجاحاً إلاّ في الطبائع ذات الخط المستقيم، لا تلك الطبائع التي لا تثير الاهتمام بدرجة ثابتة، والتي تتميز فيها المعابر ذات المئة وجه، من الخير إلى الشر، ومن الربّ إلى الشيطان بسهولة، والناس عنده يتسمون بالوضوح دائماً، فإمّا ممتازون، أبطالاً، وإمّا أدنياءً، أوغاداً، وهم طباع رسمها القدر، وعلى جبينها هالة قداسة أو وصمة عار، وعالمَ يَترجَّحُ بين

الطيب والخبيث، بين ذي الإحساس والذي لا إحساس له، وفوق ذلك لا يعرف نهجه طريقاً في عالم المداخلات الخفية، وأشكال الترابط الصوفي، فالعظيم الجليل لا يمكن إدراكه، والبطوليُّ لا سبيل إلى اكتسابه. وإنه لمجد ديكنز ومأساته أنه ظل دائماً في نقطة وسطى بين العبقرية والتقليد، بين المهول والمبتذل في المسارات المحددة للعالم الأرضي، في الرقيق وفي المؤثر، في المريح والبورجوازي.

غير أن هذا المجد ما كان ليكفيه، إذ كان الأديب الرعوي يتوق إلى المأساويات، وظل حيناً بعد آخر ينازعه طموحُه إلى المأساة، ولم يكن ينتهي دائماً إلاَّ إلى المَشْجاة (الميلودراما)، وههنا كانت حدوده. وهذه التجاريب لا تسرّ. ولئن كانت روايتا «قصة مدينتين» و«منزل الأشباح» تعدان في إنكلترا من الإبداع الرفيع فهما بالقياس إلى إحساسنا ضائعتان سدى، لأن اللفتة الكبرى فيهما لفتة مفتعلة. ويعدُّ الجهد الذي ينزع إلى المأساويّ فيهما جديراً بالإعجاب حقاً، ففي هاتين الروايتين يكدّس ديكنز المؤامرات، وينصب كوارث كبرى، كجلاميد الصخر، فوق رؤوس أبطاله، وهو يستحضر رِعْدة ليالي المطر والهياج الشعبي والثورات ويطلق كل جهاز الفزع والرعب من عقاله، غير أن تلك الرِعدة السامية لا تحلُّ أبداً، بل يحلُّ مجرد قشعريرة، وهي الانعكاس الجسدي المحض للرعب، لا رِعدة الروح. فتلك الهزات العميقة، وتلك الآثار العاصفة التي تدع القلب يتنهّد في شوق بعد تفريغ الشحنة في وميض البرق، لا تنبثق أبداً من كتبه، فديكنز يكدّس خطراً على أخطار، غير أن المرء لا يهابها، وعند دوستويفسكي تبرز في بعض الأحيان فجأة هُوَاتٌ، ويلتقط المرء أنفاسه مجهداً حينما يشعر بهذا الظلام، هذه الهوة

التي لا اسم لهـــا، تنشق في صـــدره، ويحس المرء بالأرض تدور تحت قدميه، ويشعر بدوار مباغت، دوار ناريّ، ولكنه حلوٌ، ويود لو ينهار إلى الأعماق، ويرتعد مع ذلك في الوقت نفسه من هذا الشعور حيث تتوهج المتعة والألم عند درجات من الحرارة هائلة تبلغ بهما إلى التوهج الأبيض، فلا يستطيع المرء أن يفصل أحدهما عن الآخر، ومثل هذه الهُوات موجود عند ديكنز، فهو يشقها ويملؤها سواداً، ويظهر كل خطرها، غير أن المرء لا يرتعد مع ذلك، ولا يغشاه ذلك الدُوار الحلوُ المتصل بالانهيار الروحي والذي ربما كان أشد ما في الاستمتاع الفني من فتنة. إن المرء ليحسُّ عنده بالأمان دائماً على نحوما، وكأنه يمسك بإفريز شرفة. ذلك لأن المرء يعرف أنه لا يدع أحداً يسقط، وهو يعرف أن البطل لن ينهار، وكلا الملاكين اللذين يسبحان في الهواء بأجنحتهما البيض خلال عالم هذا الأديب الإنكليزي، أي الرأفة والعدالة، يحملانه من دون أن يلحقه أذى، فهو فوق كل الصدوع والهُوى(*) وإنما تعوز ديكنز الفظاظة والجرأة على المأساويات الحقة. فما هو بالبطوليّ، بل هو عاطفي. فالمأساويات إرادة القهر، والعاطفية شوق إلى الدموع. وما وصل ديكنز قط إلى السلطان الأخير للألم اليائس. ذلك السلطان الذي لا دموع له ولا كلمات. فالتأثير الرقيق، مثل موت «دورا» في رواية «كوبرفيلد» هو أظهر المشاعر الجدية التي تمكن من تصويرها تصويراً كاملاً، وإذا ما تأهب لتحليق شديد حقاً فسرعان ما يعوقه عن ذلك التعاطف، وما يفتأ زيت التعاطف (الحارّ في الغالب) يهدئ عاصفة العناصر المُبْتَعَثة إلى الأعالي، ويتغلب التقليد العاطفي للرواية الإنكليزية على إرادة

(*) الهُوى ، جمع الهُوَّة

الشموخ، ولا بدّ للنهائي أن يكون يوم دينونة، وحساباً أخروياً، فالصالحون يرتقون والأشرار يعاقبون. ومما يؤسف له أن ديكنز أخذ على عاتقه أمر هذه العدالة في أكثر الروايات، فالأوغاد عنده يغرقون، ويقتل بعضهم بعضاً، والمتكبرون والأغنياء يصيبهم الإفلاس، والأبطال جالسون مطمئنون إلى دفء الصوف، وقد انتهى هذا التكريس الإنكليزي الأصيل للمعنى الأخلاقي بأعظم ألوان الإلهام المتصلة بالرواية المأساوية (التراجيديا) عند ديكنز، على نحوٍ ما، إلى الفتور، ذلك لأن النظرة إلى العالم في هذه الأعمال، والدوامة المثبتة فيها التي تحافظ على ثباتها، ما عادت هي عدالة الفنان الحر، بل أصبحت عدالة مواطن أنجليكاني، وإنما يمارس ديكنز الرقابة على المشاعر بدلاً من أن يدعها تحدث أثرها بطريقة حرة، وهو لا يتيح لها، مثل بلزاك، فورانها الأوليّ، بل يوجهها عن طريق السدود والأخاديد، في قنوات تدير عندها طواحين الأخلاق المدنية. فالواعظ، وصاحب الغبطة، وفيلسوف الحدس العام، وأستاذ المدرسة، كل هؤلاء قاعدٌ معه، لا يُرى، في ورشة الفنان، وهم يتدخلون: فهم يُغرونه أن يجعل من الرواية الجادة مثالاً وتحذيراً للشباب بدلاً من أن يجعلها صورة متواضعة للوقائع الحرة، ولا ريب أن تلك العقلية الفاضلة نالت ثوابها، فحين مات ديكنز عرف أسقف ونشستر كيف يفتخر بعمله، ففي وسع المرء أن يضعه بين يدي كل طفل، غير أن هذا بالضبط، أي عَرْضُه للحياة، لا في وقائعها، بل بالصورة التي يريد المرء أن يعرضها بها على الأطفال، يهبط بقدرته على الإقناع. وبالقياس إلينا، نحن غير الإنكليز، ينضح عمله بالأخلاقية ويتبجّح بها على نحو مفرط. ولكي يكون المرء بطلاً عند ديكنز لا بد له أن يكون مثلاً أعلى للفضيلة، مثلاً

من مُثُل المتطهّرين Puritans. أما عند فيلدنج وسموليت اللذين كانا من الإنكليز أيضاً، غير أنهما كانا من أبناء قرن أوفر حظاً من الاستمتاع الحسيّ، فلم يكن يضير البطل على الإطلاق أن يهشم أنف خصمه، وأن يضاجع وصيفة سيدته النبيلة ذات مرة، مهما يبلغ من حبه لسيدته. وأمّا عند ديكنز فلا يسمح، حتى الفساق، لأنفسهم بمثل هذه الفظائع، بل إن المتهتكين عنده لا يؤذون في الحقيقة، وتظل مسراتهم هي أنهم يستطيعون أن يتتبّعوا عانساً طاعنة في السن من دون أن يحمرّوا خجلاً، وإليك ديك سويفلر الجامح، أين يكمن جموحه حقاً؟ يا إلهي، إنه يشرب أربعة أقداح من البيرة الإنكليزية بدلاً من اثنين، ويسدد حسابه بطريقة شاذة إلى أقصى حد، ثم يتسكع قليلاً، وهذا كل شيء، وفي الختام يحصل في اللحظة المناسبة على ميراث، ميراث متواضع بالطبع، ويتزوج بأكثر الطرق تهذيباً، الفتاة التي أعانته على سلوك طريق الفضيلة، بل إن الأوغاد عند ديكنز ليسوا باللاأخلاقيين حقاً، فحتى هؤلاء لهم، على الرغم من كل غرائز الشر، نفس طيبة، وهذه الأكذوبة الإنكليزية المتصلة باللاشهوانية منطبعة كالعلامة التجارية في عمله، فالنفاق الإنكليزي ذو العين الحولاء، الذي يتجاهل ما لا يريد رؤيته، يصرف النظرة المتحسسة عند ديكنز، عن الوقائع. لقد منعت إنكلترا الملكة فيكتوريا ديكنز أن يكتب الرواية المأساوية الكاملة التي كانت أكثر أشواقه عمقاً. ولقد كانت خليقة أن تجرّه جراً كاملاً إلى اعتدالها الشبعان، وأن تحوله تماماً، بأذرع الإعجاب المتشبثة، إلى مُدافعٍ عن حرجها الجنسي، لولا أن عالماً كان مفتوحاً أمام الفنان، وكان في وسع شوقه الإبداعي أن يفزع إليه، ولو لم يكن يملك ذلك الجناح الفضيّ الذي

كان يسمو به فوق المجالات العفنة لمثل هذه الألوان من النفعية: ألا وهو مرحه السعيد الذي يكاد يخرج عن العالم الأرضي.

وهذا العالم الواحد السعيد الحر المغتبط بالسكينة، والذي لم يكن يتعلق في أجوائه ضباب إنكلترا، هو ديار الطفولة. فالأكذوبة الإنكليزية تُقَطِّع الإحساس في الإنسان، وتفرض سلطانها على البالغين. فأما الأطفال فيعيشون بعدُ أحاسيسهم غير آبهين وكأنهم في الفردوس، فهم ليسوا من الإنكليز بعد، بل هم مجرد أنهار بشرية مشرقة صغيرة، إذ لم يُلْقِ دخان النفاق الضبابي ظلاله بعد في عالمهم الملوّن. وههنا، حيث كان يتاح لديكنز أن يتصرف، حراً، لا يعوقه ضميره البورجوازي الإنكليزي، حقق عملاً خالداً. فسنوات الطفولة في رواياته هي وحدها الجميلة، ولن تضمحل هذه الشخصيات، فيما أعتقد، أبداً في الأدب العالمي، هذه الأقاصيص المرحة والجادة، أقاصيص الأيام الأولى. فمن عساه يستطيع أن ينسى أوذيسانيل الصغيرة، وكيف تخرج مع جدها الشيخ، من دخان المدن الكبيرة وغبارها، إلى الخضرة المنبعثة في الحقول، بريئة عذبة، حافظة هذه الابتسامة الملائكية، في سعادتها، فوق كلّ المتاهات والأخطار، حتى الموت. وهذا مؤثر بمعنى يتجاوز كل العاطفيات ليبلغ أكثر المشاعر الإنسانية أصالةً وحيويةً.. وإليك «ترادلز» الفتى البدين في سراويله النصفية المنتفخة، الذي يتسلّى عن ألم الجلدات التي تلقاها برسم الهياكل العظمية، و«كيت»أوفى الأوفياء، و«نيكلباي» الصغير، ثم هذا الواحد، الذي يعود المرة بعد المرة، «الغلام الجميل، الصغير جداً، والذي لم يكن يلقى معاملة فيها من الود ما ينبغي له»، هذا الذي ليس امرءاً آخر سوى شارلز ديكنز، الأديب الذي خلد حبه للأطفال، وآلام

طفولته الخاصة كما لم يفعل أديب آخر، فهو ما يفتأ يعود بنا إلى الحديث مرة بعد أخرى عن هذا الغلام المستضعف المنسيّ، المروَّع الحالم، الذي خلفه أبواه يتيماً. وههنا أصبحت عاطفته قريبة إلى الدموع حقاً، وغدا صوته الرنّان ملآن متجاوباً كإيقاع الأجراس. ألا إن رقصة الأطفال هذه الجماعية لشيءٌ لا ينسى في روايات ديكنز. فههنا يتداخل الضحك والبكاء، والسامي والمضحك في تألّق واحد لقوس قزح، ويأتلف العاطفي والسامي، والمأساويُّ والهزلي، الحقيقة والشعر، في شيء جديد، في شيء لم يوجد قط من قبل. ههنا يتغلب على الإنكليزي، على الأرضي، وههنا ديكنز، من دون قيود، عظيماً لا مثيل له. ولو أراد الناس أن ينصبوا له تمثالاً لكان لا بد أن يحيط مَرمَرٌ رقصات الأطفال هذه بشخصيته الخالدة، حامياً لهم وأباً، ذلك لأنهم هم الذين أولاهُم الحب، على أنهم أشد صور الوجود الإنساني نقاءً، وكان إذا أراد أن يثير العطف تجاه البشر جعلهم أطفالاً، ومن أجل الأطفال أحب حتى أولئك الذين لم يكونوا أطفالاً، بل طفوليّين، أي ضعاف العقول، والذين اختلطت عقولهم. ففي كل رواياته يوجد واحد من هؤلاء المجانين الهادئين الذين تجول عقولهم المسكينة الضائعة بعيداً في الأعالي، كالطيور البيض، فوق عالم الهموم والآلام، والذين ليس للحياة عندهم مشكلة ولا جهد، ولا رسالة، وإنما هي لهو سعيد لا يُفْهَم البتة، غير أنه جميل. وإنه لمن المؤثر أن نرى كيف يصف هؤلاء البشر، فهو يجسُّهم بعناية كما يجسّ المرضى، ويحيط رؤوسهم بكثير من الفضيلة، كهالة القديسين، وإنهم لَسُعداء عنده لأنهم ظلوا خالدين في فردوس الطفولة. ذلك لأن الطفولة هي الفردوس في أعمال ديكنز، وعندما أقرأ رواية

لديكنز أحس دائماً بخوف كئيب حينما يترعرع الأطفال، ذلك لأني أعرف أنْ سيضيع الآن أحلى ما لديهم، ذلك الذي لا سبيل إلى استعادته. والآن سرعان ما يختلط الشعري بالتقليدي، والحقيقة الخالصة بالأكذوبة الإنكليزية، ويبدو أنه يشترك هو نفسه في هذا الشعور في أعمق أعماقه، ذلك لأنه لا يسلّم أبطاله المفضلين إلى الحياة إلاّ على مضض، وهو لا يصحبهم قط حتى الشيخوخة، حيث يغدون مبتذلين، تجاراً في دكاكين الحياة، ضائعين في أزقتها، فهو يودعهم بعد أن يكون قد رفعهم إلى باب كنيسة الزواج، عبر كل التقلبات، وانتهى بهم إلى مرفأ الحياة المريحة الصقيل كالمرآة. فأمّا تلك الطفلة التي كانت أحبّ أطفال الرتل الملون إليه، وهي الصغيرة نيل التي خلّد فيها ذكرى متوفّاة مبكرة عزيزة جداً عليه، فلم يدعها أبداً في عالم خيبات الأمل الفظ، عالم الكذب.. بل صانها إلى الأبد، في فردوس الطفولة، وأغمض عينيها الزرقاوين العذبتين قبل الأوان، وتركها تعبر، غير واعية، من إشراق باكورة العمر إلى ظلام الموت، فقد كانت أعزَّ عليه من أن يُسْلِمَها للعالم الواقعي.

ذلك لأن هذا العالم، كما أسلفتُ من القول، متواضع على النمط البورجوازي، فهو إنكلترا شبعى، قطاع ضيق من إمكانات الحياة الهائلة، وما كان لمثل هذا العالم البائس أن يغتلي إلاّ عن طريق شعور عظيم، فقد جعل بلزاكُ البورجوازيَّ شامخاً عن طريق كراهيته، ودوستويفسكي عن طريق حبه للمخلّص (المسيح)، وكذلك يفعل ديكنز الفنان، إذ يخلّص هؤلاء البشر من ثقل الأرض الجاثم على صدورهم: عن طريق مرحه. ولم يكن يتأمل عالمه، عالم البورجوازية الصغيرة بأهمية موضوعية، ولم يكن يترنّم بذلك النشيد عن أولئك الطيّبين، وعن البراعة واليقظة اللتين تصنعان السعادة وحدهما، بل كان يغمز لشخوصه بروح

طيبة، ولكنها مرحة مع ذلك، وهو يستصغرهم قليلاً، ويهزأ بهمومهم المتقزّمة، مثلما يفعل «جوتفريد كيللر» و«فيلهلْم رابِه»، ولكنه يهزأ بمعنى ودي وقلب طيب، حتى إن المرء لا يزيدهم، على كَلِ ما فيهم من حماقات وسفاهات، إلاّ حبّاً. ومثل إطلالة شمس تخيّم الدعابة على كتبه، وتجعل أرضها المتواضعة على نحو مفاجئ مرحة وجميلة. بلا حدود، ملأى بألف أعجوبة فاتنة، وعلى هذا اللهب الطيب الباعث للدفء يغدو كل شيء أحْفَلَ بالحياة وأكثر احتمالاً، حتى إن الدموع الكاذبة لتبرُق كقطع الماس، والعواطف الصغيرة تلتهب كالحريق الحقيقي، وكذلك ترفع الدعابة عمل ديكنز فوق الزمان لتبلغ به كل العصور، وهو يسبح في الهواء مثل آريبل(*)، مهوِّماً كالشبح في جوّ كتبه، فيملؤها بالموسيقا الخفيّة، ثم يزج بها في رقصة دورانية، وطرب للحياة عظيم، وهو حاضر في كل مكان، فهو يسطع مثل ضوء عامل المنجم، حتى من داخل هوّة أكثر المداخلات ظلاماً، فيحلّ التوترات المفرطة في الشدة، ويخفف العاطفي المفرط بنبرة خلفية من السخرية، والمبالَغ فيه بظله، الغريب المشوّه (Grotesk)، وهو العنصر الموفِّق، الموازن، وهو العنصر الخالد في عمله(**)، وهو شأن كل شيء عند ديكنز -إنكليزي بالطبع، دعابة إنكليزية أصيلة، وهو أيضاً تعوزه النزعة الحسية، إذ لا ينسى نفسه، ولا ينهمك في مزاجه الخاص، ولا يتحول أبداً إلى التهتّك، بل يظل، حتى في تحليقه، معتدلاً، لا يزعق ولا يصخب مثل رابليه، ولا يخرّ مجندلاً، كما هو الحال عند سرفانتس، من الافتتان الجامح، أو يقفز على رأسه في المستحيل كالأمريكي، بل يظل

(*) روح هائمة في الأساطير الشرقية واليهودية ، استخدمها شكسبير في «العاصفة»
(**) الضمير «هو» يعود على ديكنز نفسه .

«المترجم»

دائماً منتصباً بارداً، ولا يبتسم ديكنز، شأن كل الإنكليز، إلاّ بالفم، لا بالجسد كله. ودعابته لا تحرق ذاتها بذاتها، بل تتوهَّج وتنثر نورها في عروق البشر، وتتراقص بألف لسان صغير من ألسنة اللهب، وتطوف كالشبح وتنثر ضوءها في دعابة كدعابة الجن، كالمهرج الساحر، في وسط الوقائع. ثم إن دعابته تتمثل أيضاً في تصويرٍ وسط دائماً، لأن هذا قدر ديكنز -وهو توازن بين سِكْر الشعور والمزاج الجامح والسخرية الباسمة في برود، ولا يمكن مقارنة دعابته بدعابة الإنكليز الكبار الآخرين. فليس له شيء من تهكم ستيرن الهتّاك الواخز، ولا شيء من مرح فيلدنج ذي البصمات العريضة الذي ينسب إلى نبلاء. وهو لا يلتهم الناس على نحو مؤلم مثل ثاكَري، بل يبعث على الارتياح ولا يؤلم أبداً. وهو يعبث بهم في مرح كما تعبث أقراص الشمس(*) حول رؤوسهم وأيديهم، وهو لا يريد أن يكون أخلاقياً، ولا تهكمياً، ولا أن يخفي تحت قبعة المجانين أي جدّ له خطره، بل هو لا يريد على الإطلاق، لا يريد شيئاً، فهو موجود، ووجوده لا غاية له، وهو وجود بدهي، وإنما يستكنّ الظُرف حتى في ذلك الوضع الغريب لعين ديكنز، فهو يزخرف الشخصيات، ويبالغ هناك فيها، ويضفي عليها تلك الأبعاد المسلية والتحريفات الهزلية التي غدت فيما بعد فتنة الملايين. وكل شيء يدخل في هذه الدائرة من الضوء، فإذا الأشياء تضيء كما لو كان ذلك من داخلها، بل إن اللصوص والأشقياء عليهم هالة المجد من المرح، والعالم كله يبدو مضطراً على نحو ما إلى الابتسام، حينما يرمقه ديكنز، فكل شيء يتألّق ويدور على نفسه، ويبدو

(*) الظاهر أن الكاتب يشير بأقراص الشمس إلى مثل ما قصد المتنبي بالدنانير في قصيدته المشهورة، إذ يقول:

وألقى الشرق منها في ثيابي ... دنانيراً تفر من البنان

«المترجم»

شوق البلاد الضبابية إلى الشمس وقد ارتوى إلى الأبد، فاللغة تنقلب عاليها سافلها، وتتداخل الجمل بعضها في بعض، وتتواثب بعيداً، وتلعب مع معانيها لعبة الاختباء، ويطرح بعضها الأسئلة على بعض، وتتبادل المزاح، ويضلل بعضها بعضاً، ويُجَنِّحها المزاح إلى الرقص، وما من سبيل إلى تقويض هذه الدعابة، وهي لذيذة الطعم بدون ملح الجنس الذي حرمه إياه المطبخ الإنكليزي، ولم يكن يدع نفسه يرتبك، إذ كان الطابع وراء الأديب يستحثه، ذلك لأن ديكنز لم يكن يستطيع، حتى وهو في الحمّى، وفي المحنة، والغضب، أن يكتب على نحو آخر سوى الكتابة المرحة، وكانت دعابته دعابة لا تُقَاوَم، إذ كان يجلس جلسة المتمكن في هذا الفن، ولم يكن يتلاشى إلاّ حين يتلاشى ضوؤها، ولم يكن ثمة شيء أرضي يقدر على أن ينال منه، على أن الزمان أيضاً لن يُوفّق إلى ذلك. ذلك لأني لا أستطيع أن أتصوّر أناساً لن يحبّوا أقاصيص مثل «العصفور عند الموقد»، ويستطيعون أن يقاوموا الدعابة في بعض الأقاصيص في هذه الكتب. وقد تتبدل الحاجات النفسية كما تتبدل الحاجات الأدبية، غير أن المرء ما دام يتوق إلى المرح، في لحظات تلك الحالات من الدعة، حيث تستريح إرادة الحياة، ولا يوجد إلاّ حس الحياة يحرك أمواجه في هدوء، وحيث لا يتوق المرء إلى شيء كما يتوق إلى أي انفعال للقلب متناغم، خالٍ من الأذى، فيمدّ يده إلى هذه الكتب الوحيدة، في إنكلترا، وفي كل مكان من العالم.

وهذا هو العظيم، الذي لا يتخطاه الزمن، في هذا العمل الأرضي، المفرط في الأرضية: ذلك أن له شمساً فيه، فهو يرسل أشعته ويبعث الدفء، وما ينبغي للمرء أن يسائل أعمال الفن العظيمة عن حدتها

فحسب، بل عن حدتها الخارجية (Extens'itaet)، عن أثرها في الجماهير. فأما ديكنز فسوف يستطيع المرء أن يقول عنه، كما لا يستطيع أن يقول عن سواه في قرننا، إنه زاد من بهجة الدنيا، فلقد تألّقت ملايين العيون بين يَديْ كتبه بالدموع، وزرع الضحك من جديد في صدور الآلاف الذين ذوى الضحك عندهم أو طواه الثرى: وتخطّى أثره الجانب الأدبي إلى حد بعيد، فقد نظر الأغنياء في الأمر، وأنشؤوا أوقافاً، حينما قرؤوا عن الأخوين تشيريبي، وتأثر قساة القلوب، وجعل الأطفال في الشوارع يتلقّون -وهذا أمر موثوق- مزيداً من الصدقات حين ظهر «أوليفر تويست»، وحسّنت الحكومة دور العجزة، وأحكمت الرقابة على المدارس الخاصة، وازداد التعاطف وحب الخير في إنكلترا عن طريق ديكنز، وخففت المصائب عن كثيرٍ، وكثيرٍ من المساكين والبائسين، وأنا أعرف أن مثل هذه الآثار الاستثنائية لا شأن لها بالتقييم الجمالي لعمل فني، غير أنها مهمة لأنها تبيّن أن كل عمل عظيم يحدث -متخطياً عالم الخيال، حيث تستطيع كل إرادة مبدعة أن تهيم بحرية- ألواناً من التغيير في العالم الواقعي أيضاً، وهي ألوان من التغيير في الجوهريّ، في المرئيّ، ثم في درجة حرارة الحس الشعوري. لقد زاد ديكنز -على النقيض من الأدباء الذين كانوا يلتمسون لأنفسهم التعاطف والإقبال- المرح والمتعة في عصره، وزاد في دورته الدموية. وقد أصبح العالم أكثر إشراقاً منذ اليوم الذي تناول فيه المختزِل الشاب في مجلس النواب القلم، ليكتب عن البشر والمصائر. لقد أنقذ البهجة في عصره، وأنقذ للأجيال اللاحقة «مرح إنكلترا، تلك القديمة المرحة»، إنكلترا ما بين حروب نابليون والاستعمار، ولسوف ينظر المرء، بعد كثير من السنين،

نظرة إلى الوراء، إلى هذا العالم، الذي يكون عندئذ عالم الأجداد، بما فيه من مهن غريبة منقرضة، حيث تكون قد سحقت منذ عهد طويل في هاون التصنيع، وربما نظر في هذه الحياة التي كانت خالية من الأذى، ملأى بالدعابات البسيطة الهادئة. لقد أبدع ديكنز الأدب الرعويّ في إنكلترا -وهذا هو عمله، فلنتجنّب الغضّ من شأن هذا الهادئ، الراضي، في مواجهة الشامخ، فالأدب الرعويّ هو أيضاً شيء خالد، عودة أزلية. فلقد تجدد ههنا أدب الحياة المنزلية(*) أو الحياة الرعوية الريفية(*)، قصيدة الإنسان الهارب، المستريح من رعدة الرغبة، مثلما ستتجدد دائماً مع تقلب الأجيال من جديد، وإنما تأتي، لتذهب من جديد، فرصة لالتقاط الأنفاس بين الانفعالات، واكتساباً للطاقة قبل الإجهاد أو بعده، فهي ثانية الرضا، في القلب الذي يدق ولا يهدأ. ولقد يبدع الآخرون القوة، وآخرون سواهم الهدوء، فأمّا ديكنز فقد صاغ لحظة من الهدوء في العالم في قصيدة، واليوم يشتد صخب الحياة، وتهدر الآلات، وينطلق العصر في انقلاب أكثر سرعةً، غير أن الرعوية خالدة، لأنها بهجة الحياة، فهي تعود، مثل السماء الزرقاء بعد العاصفة، المرحَ الخالد للحياة بعد كل أزمات النفس وهزّاتها. وعلى هذا النحو سيظل ديكنز أيضاً، يعود، المرة تلو الأخرى، من النسيان عندما يكون الناس في حاجة إلى الابتهاج، ويريدون، بعد أن نَهَكَتْهم ضروب التوتر العاطفي المأساوي، أن يستمعوا إلى موسيقا الأدب السحرية من الأشياء الأكثر هدوءاً.

(*) Das Georgikon od. Bukolikon ، وهو إشارة إلى أنماط الشعر الروماني كما هو معروف عند فرجيل .

تولستوي

ما من شيء يحدث أثره بهذه القوة ويضع الناس جميعاً في الحالة النفسية ذاتها مثل نتاج حياة . وأخيراً ، مثل حياة إنسانية كاملة .

٢٣ آذار ١٨٩٤،

المذكرات

مدخل

ليس الكمال الأخلاقي هو المهم فيما
نصل إليه، بل عملية الاكتمال.
مذكرات الشيخوخة

كان رجل يعيش في أرض عوص[1] وكان مستقيماً ورعاً يجتنب الفساد، وكانت مواشيه سبعة آلاف خروف، وثلاثة آلاف جمل، وخمسمائة حمارة، وأوتي كثيراً من الخدم، وكان أعظم سلطاناً من كل من سكن المشرق».

على هذا النحو تبدأ قصة أيوب، الذي أوتي القناعة، حتى الساعة التي رفع الله فيها يده عليه، وابتلاه بالبرص، لكي يصحو من ترفه المؤذِن بالخطر ويعذّب نفسه. وكذلك يبدأ أيضاً التاريخ الفكري لـ(ليونيكولايفتش تولستوي). فقد كان هو أيضاً «جالساً في الأعالي» بين جبابرة الأرض، غنياً يسكن منزلاً مريحاً، موروثاً منذ عهد بعيد، وكان جسده ينضح صحة وقوة، أما الفتاة التي كان يطمح

---

(١) أرض عوص جزء من جبل سعير أو أرض أدوم، وقيل هي أرض الثنية بحوران انظر: قصص الأنبياء، لعبد الوهاب نجار، تفسير ابن كثير، سوره ص. «المترجم»

إليها بشغف فقد أتيح له أن يأخذها إلى بيته زوجاً، وولّدت له ثلاثة عشر طفلاً. وانتهى عمل يديه ونفسه إلى الخلود، وهو يضيء على الزمان: وكان فلاحو ياسنايا بوليانا ينحنون بخشوع عندما يمر بهم الإقطاعي المتسلّط واثباً. وكذلك تنحني الكرة الأرضية بخشوع أما مجده المُسْكِر. ومثلما كان أيّوب قبل المحنة لم يبق أمام تولستوي مزيد يتمناه، وهو يكتب ذات مرة في رسالة، أجرأ كلمة بشرية: «أنا سعيد سعادة ليس بعدها زيادة لمستزيد». وفجأة، بين عشية وضحاها ما عاد لكل هذا معنى، ولا قيمة. فالعمل يثير اشمئزاز الرجل العامل، والزوجة تغدو غريبة بالقياس إليه، ولا يأبه للأطفال. وبين عشية وضحاها ينهض من سريره المبعثر، ويتجوّل كالمريض لا يقرّ له قرار، جيئة وذهابًا. ففي النهار يجلس خاملاً، نائم اليد، جامد العين، أمام منصة العمل. فطوْراً يرتقي الدرج عجلانَ يغلق خزانته على بندقية صيده لكيلا يقضي بها على نفسه: وأحياناً يتنهّد وكأن صدره ينفجر، وأحياناً ينشج مثل طفل في غرفة مدلهمة الظلام، وما عاد يفتح رسالة ولا يستقبل أصدقاءً فالأولاد ينظرون إليه مذعورين، والزوجة تنظر يائسة إلى الرجل الذي أطبق عليه الظلامْ دفعة واحدة.

فما علة هذا التحوّل المفاجئ؟ أوَ تفترس العلة حياته افتراساً خفياً، أم حلّ البَرَص بجسمه، أم دهمه الشقاء من الخارج؟ ما الذي ألمّ بِليو نيكولايفتش تولستوي حتى بات أشد الناس جبروتاً على هذا القدر من الافتقار إلى البهجة فجأة، وحتى أطبق الظلام، على هذا النحو المأساوي، على أكثر من في البلاد الروسية شموخاً؟

والجواب الرهيب إلى المدى الأقصى: لا شيء! فما من شيء ألمّ به،

أو أنّ ما ألمّ به في الحقيقة -وهو الأمر الأدهى: -هو اللا شيء. فقد أبصر تولستوي اللاشيء وراء الأشياء. ثمة شيء ما تمزّق في روحه، وانفتح صَدْع نحو الداخل، صدع ضيّق أسود، وتحملق العين المزَلْزَلة قسراً في هذا الفراغ، في هذا الآخر، الغريب، البارد، والذي لا يمكن إدراكه وراء حياتنا الخاصة الدافئة التي يجري فيها الدم، في اللاشيء الخالد وراء الوجود العابر.

ومن صوّب البصر ذات مرة إلى هذه الهاوية التي لا يمكن تسميتها لا يستطيع أن يصرف البصر عنها بعد ذلك، ويتدفق الظلام في حواسه، وينطفئ لديه بريق الحياة ولونها، ويظل الضحك في فمه متجمداً، ولا يستطيع بعدُ أن يدرك شيئاً من دون أن يحسّ بهذا البارد، ولا يستطيع بعدُ أن يرى شيئاً من دون أن يفكر معه في هذا الآخر، العدم، اللاشيء، فالأشياء تسقط ذابلة، لا قيمة لها، من الشعور الذي ما زال كاملاً، والمجد يتحوّل إلى سباق مع الريح، والفن إلى عبث مجانين، والمال إلى خَبَث أصفر، وجسد المرء الذي يتنفس ويتمتع بصحة جيدة إلى مسكن للديدان: فهذه الشفة السوداء غير المرئية تمتص من كل القيم عصاراتها وحلاوتها، وإن العالم ليحلّ به الصقيع عند ذلك الذي انفتح له هذا اللاشيء الرهيب المفترس الليلي بكل الخوف البدائي عند المخلوق، وهو الدُرْدور الهائل عند إدجار آلن بو، الذي يجرف كل شيء معه، والهاوية، هاوية باسكال ذات العمق الأعمق من كل سموّ للفكر.

وفي وجه هذا يغدو من العبث كل تمويه وإخفاء، فلا يجدي شيئاً أن يسمي المرء هذا الامتصاص المظلم ربّاً ويقدسه، ولا يجدي شيئاً أن يغطي المرء الثقب الأسود بلصق أوراق الإنجيل عليه، فمثل هذا الظلام العميق

يخترق كل الرُقوق[1]، ويطفئ شموع الكنيسة. ومثل هذه البرودة الصقيعية عند قطبي الكون لا يمكن تدفئتها بنَفَس الكلمة الفاتر، ولا يجدي شيئاً أن يبدأ المرء بالوعظ بصوت عال لتغطية هذا السكون الجاثم عليه على نحو قاتل، مثلما يغطي الأطفال في الغابة خوفهم بالغناء، ومامن إرادة ولا حكمة تجلو بعدُ عن هذا المروَّع ظلمة قلبه.

ففي السنة الرابعة والخمسين من حياته ذات الأثر العالمي نظر تولستوي أول مرة في عين العدم الكبير. ومنذ هذه الساعة إلى تلك الساعة التي توفي فيها يحملق في هذا الثقب الأسود في ثبات، في هذا الداخليّ الذي لا يدرك وراء الوجود الخاص. ولكن نظرة رجل مثل ليو تولستوي تظل بعدُ واضحة على نحو حاسم حتى وهي مصوَّبة نحو اللاشيء، وهي نظرة أكثر الناس الذين شهدهم عصرنا اطلاعاً وفكراً. فلم يحدث قط أن خاض رجل كفاحاً ضدّ ما لا يسمّى، وضد مأساة الفناء، بهذه القوة العملاقة. ولم يطرح أحد مقابل سؤال القدر للإنسان، سؤال الإنسانية عن قدرها على نحو أكثر تصميماً. ولم يعان أحد معاناة أشد رهبة مما عانى من النظرة الخاوية إلى الأُخرويّ، تلك النظرة التي تمتصّ الروح إلى النهاية، ولم يحتملها أحد احتمالاً أعظم، ذلك لأن ضميراً رجولياً يتصدّى لهذا البؤبؤ الأسود بنظرة الفنان الصافية الجريئة ذات العنفوان. فلم يغضض ليو تولستوي أبداً، ولا ثانية واحدة، طرفه بجبن أمام المأساويّ، في الوجود، أو يغلقه، وهو هذه العين الأكثر يقظة وصدقاً ونزاهة في فنّنا الحديث: ومن أجل ذلك فما من شيء يعدّ أعظم في نوعه من هذه المحاولة البطولية المتمثلة في إضفاء معنى تصويريّ

---

(١) الرقوق جمع الرق، بفتح الراء وكسرها، وهو جلد رقيق يكتب فيه.

حتى على ما لا يمكن إدراكه، وجلاء حقيقة، لا سبيل إلى ردّه. لقد عاش تولستوي ثلاثين عاماً، من العشرين إلى الخمسين وهو يبدع، طليقاً لا همّ له، ثم يعيش ثلاثين عاماً، من الخمسين إلى النهاية، لا لشيء سوى معنى الحياة ومعرفتها. وكان ذلك يسيراً عليه إلى أن طرح على نفسه المهمّة التي لا يُسبَر غورها: وهي ألاّ ينقذ نفسه فحسب، بل أن ينقذ، بصراعه من أجل الحقيقة، البشريّةَ قاطبة. أمّا أنه تصدّى لتلك المهمّة فذلك ما يجعل منه بطلاً، بل يكاد يجعل منه قديساً، وأمّا أنه هُزِم دونها فذلك ما يجعل منه أكثر الناس إنسانيّة.

* * *

الصورة

كـــان وجـــهـي وجـــه فـــلاح عـــادي

جبهة تُغشيّها غابة من الشعر: ففيها من الغابة أكثر مما فيها من الضوء، وهي تصدّ كل سبيل إلى النظرة الداخلية. أما لحية البطاركة المتدفقة فتزحف، عريضة تخفق بها الريح، إلى أن تبلغ الوجنتين صعوداً، ويظل طوفانها يغشّي الشفة الشهوانية ويغمر البشرة السمراء المتخدّدة كلحاء الأشجار عقوداً من الزمان. وفي مقدم الجبهة يتكاثف حاجبان قويّان مستغلظان يرتفعان في مثل غِلَظ إصبع اليد، ويتشابك شعرهما كجذور الأشجار. وعلى الهامة يزبد المدّ البحري الأشهب، الزبد المتماوج المضطرب، من خُصُلات الشعر المتبعثرة على نحو كثيف. وفي كل مكان يتشابك ويترعرع بكثافة استوائيّة، هذا النموّ الدنيوي الأصيل من الشعر المنسكب في احتشاد فوضويّ. ومثلما كان الأمر في موسى ميكيل. آنجلو، صورة الرجل الذي هو أكثر الرجال رجولة، لا يتجلّى للعين من محيّا تولستوي أول الأمر شيء سوى الموجة المزبدة البيضاء المتمثلة في لحية الأب العملاقة.

وعلى هذا يضطر المرء، لكي يتعرّف على المجرّد الجوهري في وجه مكسوّ على هذا النحو، عن طريق الروح، إلى سلخ هذه الغابة، غابة اللحية، عن ملامحه (وقد تسدي صور الشباب الحليقة عوناً كبيراً في مثل هذه التجلية لصياغة الصورة). وإن المرء ليقدم على هذا فيأخذه الفزع. ذلك لأن هذا مما لا تخطئه العين ولا يمكن إنكاره، إذ إن وجه رجل الفكر هذا النبيل تأتلف ملامحه الرئيسية بخشونة، ولا يعدو أن يكون شيئاً آخر سوى وجه فلاح. لقد اختارت العبقرية ههنا لنفسها كوخاً منخفضاً قد علاه السِناج وغَشيه الدخان، بيتاً روسياً حقيقيّاً، مسكناً وورشة، أما البشرة فليست إلاّ تراباً وطنياً، مكتنزة لا بريق لها، وفي وسط المربّع الخالي من الملامح الحادة أنف له خيشومان بهيميّان عريضان، عجينيّان كأنما بسطتهما لكمة، ووراء الشعر المنفوش أذنان لاطِئتان مشوّهتان، وبين حفرتي الوجنتين الغائرتين فم متجهّم غليظ الشفتين: أشكال ليس بينها نِسَب فنية على الإطلاق، وإنما هو شيء مألوف فظ، يكاد يكون وضيعاً.

الظل والظلمة في كل مكان. فثمة وَهْدَة وثِقَل في هذا الوجه العمّالي المأساويّ. وما من مكان فيه تحليق ونزوع إلى السموّ ونور غامر، وارتقاء للفكر جريء، كما في مثل تلك القبّة المرمرية في محيّا دوستويفسكي، وما من مكان ينبثق منه الضوء، أو يشعّ البريق -ومن ينكر هذا فإنما يزوّق، ويكذب: كلاّ، بل يظل هذا الوجه المسكين المحدود وجهاً لا سبيل إلى إنقاذه، فما هو بمحراب للأفكار، بل هو سجن لها، سجن لا ضوء فيه، عفن، خال من المرح، قبيح. وفي وقت مبكر يعرف تولستوي الفتى نفسه سيماءه الخاسرة. فكل إيماءة إلى مظهره الخارجي

«باعثة على الانزعاج لديه» وهو يشك في «إمكان وجود سعادة أرضية لذلك الإنسان الذي له مثل هذا الأنف العريض، ومثل هاتين الشفتين الغليظتين والعينين الصغيرتين الرماديتين. ومن أجل ذلك يعمد الفتى منذ وقت مبكر إلى إخفاء ملامحه وراء هذا القناع الصفيق من اللحية الداكنة التي تتخللها الشيخوخة، في وقت متأخر، متأخر جداً، ببريق فضيّ، وتضفي عليها المهابة. على أن العقد الأخير وحده هو الذي يخفف وطأة السحب القاتمة، وفي ضوء المساء الخريفيّ وحده يهبط شعاع من الجمال عليه، فيضفي هالةً من الفضيلة على هذه الأرض المأساوية...

لقد اتخذت العبقرية الهائمة أبداً عند تولستوي مأوىً لها في حجرة منخفضة رطبة، في سيماء روسية تمثل كل امرئ في روسيا، وفي وسع المرء أن يخمّن من ورائها كل شيء، إلاّ رجلَ الفكر، والأديب، والمصوّر. فحين كان تولستوي غلاماً، وفتى، ورجلاً، وحتى شيخاً، كان يحدث في النفوس أثره كأنه مجرد واحد من كثير. فهو ينسجم مع كل ثوب، وتحت كل قبعة: وبمثل هذه الجبهة الروسية النموذجية التي لا تشير إلى شخصية بعينها، يستطيع المرء أن يرأس مجلساً للوزراء، مثلما يستطيع أن يقامر في مقصف للأشقياء وهو سكران، وأن يبيع خبز القمح في السوق، أو يرفع الصليب فوق الجمهور الراكع في القداس وهو في ثياب المطران الحريرية، فلم يكن هذا المحيّا ليلفت النظر على أنه شيء لا تخطئه العين، في أي مكان، وفي أي مهنة، وفي أي ثوب، وفي أي مكان روسي. فهو يبدو، طالباً، مثل اسمٍ على مسمّى، ويبدو، ضابطاً، مثل أي حامل سيف، ويبدو، نبيلاً ريفيّاً، مثل أي واحد من كبار المُلاّك، وإذا سافر في عربة إلى جانب الخادم فلا بد للمرء أن يسائل الصورة

الضوئية مساءلة عميقة جداً: أي الشيخين عند كرسيّ قيادة العربة هو الكونت حقاً، وأيهما الحوذيّ، وإذا أظهرته صورة في حوار مع الفلاحين ولم يدر المرء بذلك، فلن يقدّر أحد أن «ليو» هذا الموجود وسط رهط القرويين هو «كونت»، وأنه أعظم شأناً بملايين المرات من كل أولئك المدعوّين بأسماء جريجور وايفان وإيليّا، وبيوتر، من حوله. وكأن هذا «كلٌّ في واحد» في الوقت ذاته، وكأن العبقرية لم تتخذ هذه المرة قناع إنسان خاص، بل تنكّرت في شعب، مغفلة الاسم تماماً. وإلى هذا المدى يحدث اسمه أثراً كأثر الروسي العام، ولما كان تولستوي يحتوي بوجه خاص روسيا بأسرها، فهو لا يمتاز بمحيّا خاص، بل يمتاز بالمحيّا الروسيّ. ومن أجل ذلك يكاد يخيّب النظرُ إليه أول الأمر كل أولئك الذين يرونه أول مرة، فهم يُقبلون من بعد أميال بالخط الحديدي، ومن المدينة بعدئذ بالعربة، وها هم أولاء ينتظرون الأستاذ في شوق، في حجرة الاستقبال خاشعين، وكلٌّ يتوقع في نفسه حضوراً طاغياً، وتصوّره النفس سلفاً في صورة رجل من ذوي السلطان والجلالة، له لحية كلحية الأب، شامخ، متكبّر، عملاق، وعبقريّ، في شخصية واحدة، وسرعان ما تهبط رعدة التوقع بأكتاف كل من هؤلاء، وسرعان ما يغضّون الطرف بغير إرادة أمام شخصية البطريرك العملاقة التي يفترض أن يتجه إليها النظر في اللحظة التالية، وإذا الباب ينفتح أخيراً، وإذا رجل ضئيل متين البنيان يدخل بنشاط، تخفق لحيته في الهواء، بخطوات تكاد تكون راكضة، ثم يتوقف، ويقف باسماً في ودّ أمام الضيف الذي أخذته المفاجأة، ويتحدث إليه في مرح، بصوت متسارع، ويمد إلى كلٍ منهم يده بخفة مصافحاً، وهم يتناولون اليد وقد ملك عليهم الفزع قلوبهم: ماذا؟ أوَ يكون هذا

الرجل الضئيل ذو النفس العفوية الودودة، هذا الرجل الرشيق كالتمثال المتخذ من الثلج، أو يكون هذا حقاً ليو نيكولايفتش تولستوي؟ وتتلاشى رعدة المهابة الأولى. ويتجرأ الفضول وقد لقي شيئاً من التشجيع على الارتفاع صوب وجهه.

غير أن الدم يتجمد فجأة في عروق الناظرين. فقد انطلقت نحوهم من وراء أدغال الحاجبين الكثيفة نظرة رماديّة، هي نظرة تولستوي، تلك النظرة التي لم يُسمَع بمثلها، والتي لا تشي بها أية صورة مرسومة. والتي لا يتحدث عنها إلاّ من نظر إلى ذلك العملاق في جبهته في أي وقت من الأوقات. فهذه النظرة تسمُّر كل إنسان، كطعنة سكين، صلبة، كالفولاذ، ومتوهجة، ومن المستحيل أن يتحرك المرء أو يتملص، بل لا بدّ لكل امرئ أن يصبر وهو مقيّد بأغلالها في نوم مغناطيسي حتى تتغلغل هذه النظرة فيه فتبلغ منه آخر الأعماق. وإزاء الطعنة الأولى من نظرة تولستوي لا يوجد دفاع مضاد: فهي تخترق كالطلقة، كل مدرّعات التصوّر، وتقطع، كالماس، كل المرايا. وما من أحد يستطيع، كما شهد بذلك تورجينيف وجوركي ومائة آخرون، أن يكذب أمام نظرة تولستوي، هذه الثاقبة المتغلغلة.

غير أن هذه العين لا تطعن بهذه القسوة وبذلك التفحص إلا ثانيةً واحدة، ثم تعودُ القُزَحيّه إلى الذوبان، وتلتمع التماعاً رمادياً، وتتألق بابتسام متحفظ، أو تتطامن إلى بريق لطيف يبعث على الارتياح. على أن كل تقلّبات الشعور لا تفتأ تمرّ عابثة بهذين البؤبؤين السحريين اللذين لا يهدآن كظل السحائب على الماء. فالغضب يستطيع أن يحولهما بالشرر المتصاعد إلى ومضة باردة وحيدة، والسخط يستطيع أن

يجمدهما في بلّور نقي كالثلج، والفضيلة تستطيع أن تغشّيَهما بالشمس حتى ينبعث فيهما الدفء، والعاطفة تستطيع أن تلهبهما. وهما يستطيعان أن يبتسما عن نور داخلي، وهذان النجمان الحافلان بالأسرار، من دون أن ينبس الفم القاسي ببنت شفة، يستطيعان، عندما تحملهما الموسيقا على الذوبان، أن يبكيا فتسحُّ دموعهما سحّاً كعيني امرأة فلاح. وهما يستطيعان أن يستخرجا لنفسيهما إشراقاً من القناعة الروحية، وأن يغشاهما الظلام متكدّرين، وتلقي الكآبة بظلها عليهما، وأن ينسحبا فيكونا مستغلقين. وهما يستطيعان أن يراقبا، في برود وفي غير رحمة، وأن يجرحا مثل مبضع جراح، وأن يتغلغلا بنورهما مثل نار «رونتجن»(*) وأن يغتسلا على الفور من جديد برذاذ المنعكس المتألّق للفضول العابث -وإنهما لتتحدثان بكل لغات الشعور، هاتان العينان اللتان هما أفصح عينين أضاءتا من جبهة إنسان. وكعهده دائماً، يجد لهما جوركي أكثر الكلمات وصفاً إذ يقول: «كان تولستوي يملك في عينيه مائة عين».

ففي هاتين العينين، وبفضلهما وحدهما، يتسم محيا تولستوي بالعبقرية. وكل طاقة الإضاءة عند هذا الإنسان البصير تبدو في جوانبها الألف محشورةً لم تبق منها بقية، مثلما يجتمع جمال دوستوييفسكي، الإنسان المفكّر، في قبة جبينه المرمرية. وكل شيء آخر في وجه تولستوي، من لحية وغابة وشعر، فليس إلا دثاراً ومجالاً للاحتماء، وقشرة للتحفة المطعّمة الممثّلة في تلك الحجارة المضيئة المغناطيسية السحرية التي تشد عالماً إلى داخلها، والتي تشعّ عالماً من داخلها، هو

(*) إشارة إلى رونتجن مخترع أشعة إكس المعروف. المترجم

أكثر الأطياف الكونية التي عرفها قرننا دقة، وما من شيء ينمو، فلا تستطيع هاتان العدستان أن تجلواه لأعيننا مهما يكن ضئيلاً: وهما تستطيعان أن تنقضّا عمودياً كالصقر على كل صغيرة، كما أن لهما القدرة في الوقت ذاته على اختزال أمداء الكون في نظرة محيطة(*) وهما تستطيعان أن تستعرا في أعالي المجال الفكري كما تستطيعان أن تهيما في غيهب الروح في شفافيّةٍ، وكأنهما في المملكة العليا. وإن لهما من اللهيب والنقاء ما يكفي ليجعل هاتين البلّورتين المتوهجتين تشرئبّان بنظرهما إلى الرب في حالة الوَجْد. وإن لهما من الشجاعة ما يجعلهما تنظران حتى إلى اللاشيء، الميدوسي(**)، نظرة فاحصة في جبهته التي تُحَجِّر الناظرَ إليها. وما من شيء يستحيل على هذه العين، بل ربما يستحيل عليها شيء واحد فحسب، وهو أن تكون عاطلة، أن تغفو، وتدخل في الغسق، في البهجة الساكنة الصافية. في نعيم الحلم وحُظْوَته. ذلك لأن هذه العين لابد لها أن تنطلق إلى فريستها قسراً بمجرد أن ينفتح الجفن، فهي يقظانة لا ترحم، خالية من الأوهام لا تلين، وهي ستطعن كل جنون، وتكشف النقاب عن كل أكذوبة وتنتهي بكل مبدأ إلى الانهيار: فأمام هذه العين الوفيّة للوقائع يغدو كل شيء عارياً. ومن أجل ذلك فمن المخيف دائماً أن يُشْهَر هذا الخنجر الرمادي الفولاذي على نفسه ذاتها: عند ذلك يطعن نصلُه طعنة قاتلة قاسية تبلغ أعمق أعماق القلب.

ومن كان له مثل هذه العين أبصر إبصاراً حقيقياً وانتهت إليه الدنيا وكل المعارف. غير أن المرء لا يغدو سعيداً بمثل هاتين العينين الوفيتين للوقائع أبداً، واليقظاوين أبداً.

(*) بانورامية

(**) Medusa في الأسطورة اليونانية غول هائل يُحَوّل من ينظر إلى رأسه إلى حجر. «المترجم»

الحيويّة وانعكاسها

إنـــي لأود أن أعـــــــــــــيش طــويــلاً،
طويلاً جداً وإن التفكير في الموت ليُفْعِمني بذعر شاعري طفولي.

رسالة من أيام الشباب

صحةٌ بدائية. فقد صُنع ذلك الجسد لقرن من الزمان، وعظام صلبة مشبعة بالمخّ. وعضلات مفتولة، إنها لطاقة الدِبَبَة الحقيقية، فتولستوي الشاب يستطيع وهو راقد على الأرض، أن يطوِّح، بيد واحدة، بجندي ثقيل في الهواء. وأوتارٌ مرنة، فهو يستطيع، من دون مسافة حافزة أن يرتقي بالوثب في رياضة الجمباز أعلى الحبال بسهولة، وهو يسبح كسمكة، ويركب الخيل مثل القوزاق، ويقصّ العشب مثل فلاح -أما التعب فلا يعرفه هذا الجسم الحديدي إلاّ من جانب الفكر. وكل عصب متوتر بأقصى طاقة اهتزازية. وهو في الوقت نفسه مرنٌ وصلبٌ كنصلٍ من طليطلة، وكل حاسة لديه مَجْلُوّةٌ نشيطة، وليس ثمة ثغرة في أي مكان أو نقيصة أو صدع، أو عجز في برج الطاقة الحيوية. ومن أجل ذلك لا يتاح لمرضٍ خطيرٍ اختراقٌ لذلك الجسد المربوع: ويظل جسد تولستوي على نحو لا يُصَدَّق محصناً ضد كل ضعف، مُسَوَّراً ضد الشيخوخة.

وإنها لحيوية لا مثيل لها: فكل فناني العصر الحديث يبدون إلى جانب هذه الرجولة التوراتية ذات اللحية المسترسلة، البربرية الفلاحيّة، كالنساء أو المستضعفين. بل إن أولئك الذين كانوا قريبين منه من حيث العمل الإبداعي حتى عصر الآباء، حتى هؤلاء شاخ جسدهم ونَهَكته روح الصيادين المنطلقة. أما جوته (الذي يعد أخاً له من حيث الطالع، من خلال يوم الميلاد ذاته، الثامن والعشرين من آب، ومن خلال النظرة الإبداعية إلى العالم، حتى السنة الثانية والثمانين، على هذا النحو ذاته) فهو يقعد في الستين، وقد أصابه منذ عهد طويل خوف الشتاء، واكتنز بدنه، عند نافذة مغلقة من الخوف. وفولتير يخربش بالقلم، وقد غدا متجمداً أقرب إلى أن يكون طائراً شريراً منتوف الريش منه إلى إنسان، على منصة الكتابة ورقة بعد ورقة، متصلب الجذع، مجهداً، وقد غدا كالمومياء الآلية، في الشارع المشجر في «كونجزبرج»(*) على حين ما زال تولستوي الشيخ المتفجر بالصحة يغوص، بجسده المحمر من البرد وهو يرسل أنفاسه بعنف في الماء الثلجي، ويكدح في الحديقة، ويعدو رشيقاً وراء الكرة في لعبة كرة المضرب، ويغري الفضول ابن السابعة والستين بتعلم قيادة الدراجة، وفي السبعين ينطلق كالريح في أحذية التزلّج على المسار المتألق كالمرآة. وفي الثمانين يشد عضلاته يوماً بعد يوم في جهد رياضي، وفي الثانية والثمانين ينهال بسوطه على فرسه، وهو على قيد شبر من الموت، حين تمسك عن المسير بعد مسيرة عشرين كيلو متراً من الخَبَب الحاد، أو تَحْرُن. كلا، فلنمسك عن المقارنة: فإن القرن التاسع عشر لا يعرف نظيراً مماثلاً بهذه الحيوية الدنيوية الأصيلة.

(*) عاصمة بروسيا الشرقية الواقعة في بولونيا الآن. «المترجم»

بل إن ذوائب الشعر تبلغ سماء سنّي الشيخِ البطريرك، وما من جذر قد تضعضع بعدُ في شجرة البلوط الروسية العملاقة التي تغلغلت فيها العصارة حتى الشُعَيْرة الأخيرة، والعين حادة حتى ساعةالموت: فالنظرة الفضولية تتابع من ظهر الجواد أشد الجنادب ضآلة وهو يزحف خارجاً من بين قشور الأشجار الرطبة، والنسرَ في طيرانه بغير منظار مقرِّب، والأذن جَلِيّة السمع والخياشيم العريضة التي تكاد تكون بهيمية، تمتص المتعة، وما زال يتملك الشيخَ المسافرَ ذا اللحية البيضاء نوعٌ من السكْر في مطلع العام، عندما يتغلغل في أنفه فجأة الروث الحاد مختلطاً برائحة التراب إذ يذوب عنه الثلج، وما زال يذكر بوضوح ثمانين ربيعاً خلت، فيتحَسّس كلاً في ريعانه، ويتحسس نتاجه الأول المتدفق في اندفاع هذه الرائحة وهو يحس بهذا إحساساً يبلغ من قوته وزلزلته أن جفنيه يغرورقان فجأة. وتطأ ساقا العجوز الرعويان الوتريان في جزمة الفلاح التي تزن رطلاً، الأرضَ الندية وطئاً ثقيلاً، هنا وهناك، ولا تصاب اليد بالوهن أبداً في رجفة الشيخوخة، ولا تظهر كتابة رسالته الوداعية حروفاً أخرى سوى الحروف الكبيرة الطفولية العائدة إلى سنوات الفتوة. وبصورة رائعة يظهر الفكر ثباتاً لا يتزعزع مثل أوتار عضلاته وأعصابه: فما زال حديثه يتفوق على كل حديث للآخرين، فثمة ذاكرة دقيقة بصورة هائلة تستعيد كلّ تفصيل من التفاصيل الضائعة. وما زال الغضبُ يثير لدى الشيخ الطاعن رعشةً في حاجبيه عند كل خلاف، وما زال الضحك يشكل من شفتيه دائرة وهو يزمجر، وما زالت اللغة تتشكل تشكلاً تصويرياً، وما زال الدم يتدفق مترعةً به عروقُه، وحينما أنحى عليه أحدهم باللائمة وهو في السبعين لدى مناقشة حول «سوناتا كرويتسر»

قائلاً إن من اليسير عليه في سنه هذه أن يصدَّ النزعة الشهوانية، إذا عينُ الشيخ المفتول العضلات تبرق كبرياءً وغضباً، وهو يقول إن هذا غير صحيح «فالجسد مازال قوياً، وما زلتُ مضطراً إلى الكفاح والمغالبة».

ولا يفسر إبداعاً لا يعتريه الكلل إلى هذا الحد إلاّ حيويةٌ لا تتزعزع على هذا النحو. فما من سنة واحدة تظل فارغة بوراً بالفعل وسط السنوات الستين التي حفل بها عمله العالمي. ذلك لأن فكره التصويري لا يستريح أبداً، ولا ينام قط هذا الذهن اليقظان المتحفز على نحو رائع، أو يدخل في الغسق مُخلِداً إلى الراحة. أما الاعتلال الحقيقي فلا يعرفه تولستوي حتى وهو يبلغ الشيخوخة. وأما الإرهاق فلا ينال ذلك من عامل الساعات العشر أبداً على نحو جدي. ولا تحتاج الحواس قط، وهي المتوفزة دائماً، إلى تصعيد، ولم تحتج قط إلى تحريض بالمهيجات، بالخمر أو القهوة، إذ لم يكن يبعث الحرارة في نفسه أبداً بهذه المتعة أو متعة الجسد -وإنما تتفجّر هذه الحواس التي أحسنت تربيتُها، صحةً، وهي، على النقيض من ذلك، معافاة جداً، متوترة، نَضِرة إلى حد بعيد، حتى إن أكثر اللمسات لطفاً ليدفعها إلى التحليق وحتى إن القطرة لتجعلها تفيض. على أن تولستوي يعدُّ، مع كل صحته الجبارة، في الوقت نفسه، رجلاً «رقيق الإهاب»، وأنّى له أن يكون فناناً لو لم تكن له هذه القابلية القصوى للإثارة! فلا يجوز أن تُمسَّ أصابع البيانو إلا مساً حذراً بالقياس إلى أعصابه التي تمتاز بصحة مطلقة. ذلك لأن عنف تجاوبها يجعل من كل انفعال خطراً. ومن أجل ذلك فهو يخشى الموسيقا (مثل جوته، ومثل أفلاطون، تماماً)، لأنها تثير الموجة العميقة على نحو خفيٍّ من موجات شعوره. وهو

يعترف قائلاً: «الموسيقا تحدث فيَّ أثراً رهيباً». وبالفعل فبينما تجلس عائلته جلسة تشيع فيها المودَّة وهي تصغي إلى البيانو يأخذ منخراه في الارتعاش على نحو حاد وينكمش حاجباه انكماش المُدافع، ويحسّ «بضغط غريب في العنق» -وفجأة يلتفت مُعْرِضاً لا يلوي على شيء ويخرج إلى الباب، لأن عينيه تفيضان من الدمع. وهو يقول ذات مرة، وقد أخذه الفزع تماماً من هيمنتها عليه: «ما الذي تريده مني هذه الموسيقا». أجل، إنه يحس أنها تريد شيئاً منه، فهي تهدد باستخراج شيء منه قد عقد العزم على ألاّ يُسَلِّمه أبداً، وهو شيء يخبِّئه في الأسفل في خزانة أسرار المشاعر، وإذا هو ينبجس في تخمُّر جبار، ويهدد بأن يطغى على السدود. فهناك شيء بالغ الجبروت يهاب قوته وإفراطه، يبدأ في التحرك، وهو يحس بنفسه، وقد لمستها في داخلها العميق، في داخلها العميق كلّ العمق، موجة الشهوانيّة خلافاً لإرادته، وجرفتها في تيّار منحرف. غير أنه يكره (أو يخاف)، بسبب إفراطٍ لا يعد معروفاً إلاّ لديه، الفيضَ الدموي عنده. ومن أجل ذلك يلاحق «جنس» المرأة بكراهية غير طبيعية على نحو فريد بالقياس إلى إنسان معافى. ولا تبدو له المرأة «غيرَ ذات ضرر» إلاّ «ما دامت مشغولة بمهام الأمومة، وفي حالة الالتزام الأخلاقي، أو في مهابة الشيخوخة» -أي فيما وراء نزعة الجنس، التي أحسَّ بها «وزراً ثقيلاً على الجسد طوال حياته كلها». فالمرأة، والموسيقا مثلها، يعنيان بالقياس إلى هذا المناوئ للمثال الإغريقي، هذا المسيحي الفنان، هذا الراهب المستبدّ، الشرَّ على إطلاقه، لأن كليهما يصرفاننا، بالحس الشهواني، عن الخصائص الفطرية لدينا، من شجاعة وتصميم وعقل

وإحساس بالعدالة، ولأنهما يقودانـنا، كما سوف يعظ الأب تولستوي فيما بعد، «إلى الخطيئة الجسدية» فالنساء أيضاً «يبتغين شيئاً منه» شيئاً يرفض أن يُسَلِّمه، وهنَّ أيضاً يلامسن شيئاً خطراً يخشى إيقاظه -وما هو؟ إن تخمين هذا لا يحتاج إلى كثير من الفكر: فهنَّ يلامسن إحساسه الشهواني الخاص الهائل. فأما الموسيقا -فعندها تنحلّ عُرا الإرادة: وإذا «الحيوان» يتمطّى ناهضاً. وأما النساء -فيتعالى إزاءهن النباح المتعطش إلى الدم، نباح كلاب الصيد المسعورة، ويهزّ قضبان السياج الحديدية. ولا يستطيع المرء أن يستشعر الرجولة المذعورة في الخفاء عند تولستوي، وسعار الإنسان البهيمي فيه إلاّ عن طريق خوف الرهبان الجنونيّ عنده، وعن طريق رعدة التعصب المذهبي حتى إزاء الحس الشهواني الصحي المرح الطبيعي الصريح، وكان ذلك السُعار ما زال يجد متنفسّاً له أيام الشباب في أشد أشكال فيضه جموحاً -فهو يسمي نفسه «عاهراً لا يعتريه الكلال» بالقياس إلى تشيخوف -ليظل بعد ذلك حبيس الجدران قسراً، خلال خمسين عاماً في ردهات الأقبية، وهو يظل حبيساً، ولكن ليس مدفوناً. أما أن الحس الشهواني ظل عند هذا المتمتع بالعافية المفرطة طوال حياته إفراطاً، فإن ذلك لم يكشف في عمله الأخلاقي الصارم إلاّ عن شيء واحد: وهو أن خوفه هذا الأبويّ الشاذ، المسيحي المغالي، المعرض ببصره قسراً، والمزمجر، من «المرأة»، من «المُغْوِيَة» إنما هو في الحقيقة خوف من شهوته الخاصة التي تبدو شهوة جامحة.

وإن المرء ليحسّ بهذا دائماً وفي كل مكان: فإن تولستوي لا يهاب

شيئاً أكثر مما يهاب نفسه، وقوته العملاقة. فثمة ظل من الفزع من الجامح -البهيميّ في الحواس، لا يفتأ يخيّم على السعادة السَكْرى في بعض الأحيان، سعادته بصحته المفرطة. ولا ريب أنه قد ألجم تلك الشهوة كما لم يلجمها ثان له، غيرأنه يعلم: أن المرء لا يكون روسياً بغير عقاب، أي إنساناً، أنموذجاً للشعب يمثل الإفراط، متعصباً من متعصبي حالات الجموح، وعبداً للحدود القصوى، ومن أجل ذلك فإن ذكاء إرادته ينهك جسده، ومن أجل ذلك يشغل حواسه بصورة دائمة، ويدعها تأخذ مداها، ويمنحها ألعاباً غير ذات خطر، فيعطيها علفاً هوائياً وعلفاً للمتعة، وهو ينهك عضلاته بجهد المحارب الوحشي، بالمِحَشّة والمحراث، ويرهقها بالألعاب الرياضية. ولكي يخلّصها من السم ويجعلها غير ذات ضرر، يزيح أخطار قوته من الحياة الخاصة فيخرج بها إلى الطبيعة، وهنا يتدفّق ما كانت الإرادة تكبته كبتاً شديداً في الحياة داخل المدينة تدفقاً فياضاً. ومن أجل ذلك كانت هواية الهوايات عنده الصيد: فههنا تستطيع كل الحواس أن تتفتّح للحياة، الحواس المشرقة والمظلمة. فتولستوي قبل الرسالة، تسكره رائحة عرق الخيول، والانتعاش الناشئ عن ركوب الخيل الجريء، والمطاردة والتسديد اللذان يشدّان الأعصاب، والخوف، بل عذاب الوحش المدهوس النازف الشاخص بعينيه المفقودتين (وهذا أمر لا يمكن إدراكه بالقياس إلى ذلك المتعصب المتعاطف فيما بعد). وهو يعترف عندما يحطم جمجمة ذئب بضربة عصا كاسحة، إذ يقول: «أنا أحس بشعور حقيقي بالسعادة أمام آلام الحيوان المُحتضَر». وعند هذه الصيحة المنتصرة التي تتمثل فيها شهوة الدم يستشعر ههنا فحسب كل الغرائز الوحشية التي كان يكبتها في نفسه طوال عمر من

الزمان (باستثناء سنوات جموح الشباب). فحتى في الوقت الذي كان قد أمسك فيه عن الصيد منذ عهد طويل، عن قناعة أخلاقية، ما تفتأ يداه تخفقان على غير إرادة في لهفة إلى الرمي، حين يرى أرنباً في الحقل، غيرَ أنه يقمع هذه الشهوة مثلما يقمع كل شهوة أخرى بإصرار وتصميم، وأخيراً تكتفي متعته الحسية في الجسديّ بالنظر المجرد إلى الحي ومحاكاته -ولكن يا لها من متعة لا تزال عنيفة تقوم على الدراية! ففي كل مرة يباعد بين شفتيه مباعدة عريضةً ضحكٌ سعيد حينما يمرّ بجواد جميل، وينقر ويربّت على صدره الحريري الدافئ، ويدع الحرارة الحيوانيّة الخفّاقة تنساب في أصابعه بكاملها: فكل شيء حيوانيّ صرف يثير حماسته. وهو يستطيع أن يتأمل طوال ساعاتٍ بعينين مفتونتين رقصة الفتيات الصبايا من أجل رشاقة الأجساد المهفهفة فحسب. وحينما يقابله رجل جميل، أو امرأة، يظل واقفاً، وينسى نفسه في الحديث، لمجرد أن ينظر إليهما نظرة المندهش، على نحو أفضل، وليصيح متحمساً «ألا ما أروعَ أن يكون الإنسان جميلاً!». ذلك لأنه يحب الجسد من حيث هو الوعاء للحياة الحيّوية، ومن حيث هو السطح المتحسس للضوء، ومن حيث هو غلاف الدم المتدفق تدفقاً حاراً. وهو يحبه في كل جسديّته المختلجة بحرارة، من حيث هو معنى الحياة وروحها. بل يحب، من حيث كونه أعظم مغرم بالحيوان في الأدب، جسده، كما يحب الفنان آلته، يحب الجسد على أنه أكثر صور الإنسان طبيعية، ويحب نفسه ممثّلةً في جسده البدائي أكثر مما هي ممثلة في روحه المتداعية ذات اللسانين. وهو يحبه في كل الأشكال والأوقات من البداية إلى النهاية، أما الرواية الواعية الأولى عن هذا الغرام الشهواني القائم

على حب الذات فيعود -وليس هذا بالخطأ الكتابيّ! -إلى السنة الثانية من عمره!، إلى السنة الثانية من العمر -وهذا أمرٌ يحتاج إلى توكيد، ليدرك المرء كيف تظل كل ذكرى عند تولستوي، من تحت مجرى الزمن المتدفق، مرئيةً مشرقة دقيقة الملامح حادّة الخطوط. وعلى حين لا يكاد جوته وستندال يبلغون، بما يسترجعون من خواطر واضحة إلى السنة السابعة أو الثامنة، فإن تولستوي يحسّ، حتى وهو في الثانية، إحساساً متنوعاً متجمعاً بصورةٍ مركزية ويتناول كل الحواس بمثل الدقة التي كانت بعد ذلك للفنّان. وليقرأ المرء هذا الوصف لإحساسه الأول بجسده: «وأجلس في حوض خشبي، وقد غشيتني فأحدقت بي رائحة سائل كانوا يدلكون به جسدي، وكانت رائحة جديدة عليّ غير أنها لم تكن مزعجة، ولا بد أن ما كنت أتلقاه كان ماء نخالة على أغلب الاحتمالات، وتحدث حدّة الانطباع أثرها في نفسي، وألاحظ أول مرة، وقد أخذني الإعجاب، جسدي الصغير بأضلاعه المرئية من الأمام عند الصدر، والوجنتين الناعمتين الداكنتين، وأكمام مربيتي المشمّرة، وكذلك ماء النخالة الدافئ، ورائحته، على أن أقوى هذه الأحاسيس كان الإحساس بالنعومة الذي كان يبعثه فيّ حوض الاستحمام كلما مررت بيدي الصغيرة عليه».

وبعد أن يقرأ هذا، فليحلّل وليرتب هذه الذكريات المتصلة بالطفولة وفقاً لمناطقها الحسيّة ليأخذه العجب حقاً إزاء يقظة الحواس الدنيوية التي يدرك بها تولستوي العالم المحيط به، وهو بعدُ في اليَرَقة الضئيلة لابن الحَوْلين: فهو ينظر إلى الخادم، ويشم النخالة، وقد بدأ يميّز الانطباع الجديد في نوعه، وهو يتحسّس دفء الماء، ويسمع الضوضاء، ويتلمّس بأصابعه نعومة الجدار الخشبي. وكل هذه الأحاسيس المتزامنة ذات

الخيوط العصبية المتباينة تصب في التأمل الذاتي للجسد. ذلك التأمل الذي تشيع فيه روح واحدة من الإعجاب بالجسد على أنه السطح الحسّاس الوحيد لكل أحاسيس الحياة. وعندئذ يدرك المرء كيف تعلّقت بالحياة هنا في وقت مبكر الأفواه الماصّة للحواس، وبأي قوة وبأي وعي يتحوّل التغلغل المتنوّع للدنيا لدى الطفل تولستوي، منذ ذلك الوقت، إلى انطباعات واضحة، وفي وسع المرء أن يقدّر الآن كيف يرهف البالغ كل انطباع أولاً، ثم كيف يصعّده من جهة أخرى. عند ذلك سوف يتوسّع هذا الارتياح الضئيل الطفولي العبثي بالضرورة، في جسده الضئيل، في حوض الاستحمام الصغير، إلى شهوةٍ إلى الحياة جامحةٍ تكاد تبلغ السُعار، وتمزج، مثلما يفعل الطفل بالضبط، الخارج بالداخل، والعالَم بالأنا، والطبيعة بالحياة، في إحساس بالنشوة موحّد كالنشيد. وبالفعل فإن انتشاء الهوية هذا بالكون ينتاب الرجل في اكتمال نموّه أحياناً مثل ثَمَلٍ كبير، وليقرأ المرء فحسب، كيف ينهض الرجل الجسيم أحياناً، ويخرج إلى الغابة، لينظر إلى العالم، الذي اختاره من بين الملايين، ليحسّ به إحساساً أكثر قوة ودراية من كل الآخرين، وكيف يشدّ عضلات صدره فجأة، في لفتةٍ من لفتات الوجد، ويطوّح بذراعيه مباعداً بينهما، وكأنه يستطيع أن يمسك باللانهائي في هزيم الهواء الذي يحركه من الداخل، أو كيف يركع لينشر إهاب حسّون وحيد وطئته قدم نشراً لطيفاً رقيقاً، أو ليتأمّل تأمُّل المغرم، لعب الفراشة المتألق، ثم ينتحي بسرعة جانباً، والأصدقاء يرقبونه، لكيلا ينمّ عن الدموع التي اغرورقت بها عيناه. وما من أديب في العصر الحاضر، ولا والت ويتمان، أحسّ بالمتعة الملموسة في الأعضاء الأرضية، الجسدية بمثل هذه القوة، كهذا الإنسان

الروسي ذي السُعار الحسّي المضارع لسعار بان(*)، والحضور الكبير لإله من العصور القديمة، وعندئذ يفهم المرء كلمته الفخورة الحماسية المفرطة: «إنما أنا طبيعة بذاتي».

وإذاً فهذا الرجل العملاق يضرب بجذوره في تربته المسقوفية(**)، لا يتزعزع كشجرة بعيدة الذوائب، وهو ذاته عالم ضمن عالم. ومن أجل ذلك لم يكن المرء يحسب أن شيئاً يمكن أن يزعزع دنيويته الجبارة، غير أن الأرض ذاتها تهتز أحياناً، ويمسّها الزلزال، وهكذا يترنّح تولستوي أحياناً، خارجاً من قلب الأمان الذي هو فيه، في منتصف العمر. وبغتة تصبح العين جامدة، وتتداعى الحواس، وتنتهي إلى الفراغ. ذلك لأن شيئاً ما دخل مجال بصره، شيئاً لا يستطيع إدراكه، شيئاً يظل خارج قوة الجسد وزخم الحياة. شيئاً لا يفهمه، مهما توتّرت الأعصاب كلها -هذا الشيء يظل غير قابل للإدراك بالقياس إليه، وهو إنسان الحواس، لأنه ليس بشيء من هذه الأرض، ليس بمادة يستطيع أن يمتصّها ويندمج فيها، بل يظل شيئاً يرفض أن يُلمَس، أو يوزن، أو يُسلَك في النظام المتصل بالإحساس بالعالم، ذلك الإحساس المتعطّش في كل الأوقات. إذ كيف يمكن إدراك الفكرة المفزعة التي تلتهم فجأة المجال الكامل للظاهرة، كيف يمكن تصوّر أنّ هذه الحواس المتدفقة التي تتنفّس يمكن أن تكون خُرْساً وبُكْماً، واليد العارية من اللحم بلا شعور، وأن هذا الجسد الحسن العاري، الذي ما زال الآن ينساب فيه دفء تيّار الدم، يمكن أن يكون فريسة للديدان، وهيكلاً بارداً كالحجر؟ وما عسى أن يكون إذا اقتحم

(*) Pan في الأسطورة اليونانية، وثن يمثل إله الرعاة عندهم، وينسب إليه مزمار الرعاة المسمى باسمه والذي يحدث صوته الرعب والفزع المفاجئ (Panik).

(**) نسبة إلى موسكو، وهي لفظة استعملها الجغرافيون العرب. «المترجم»

هذا عليه هو أيضاً، اليوم أو غداً، هذا اللاشيء، هذا الأسود، هذا الوجود الخلفي، هذا الذي لا سبيل إلى ردّه، إذا اقتحم عليه، هذا الحاضر اللامحسوس، وهو الذي ما زال يتفجّر بالعصارات والقوى؟ لقد كان الدم يتجمّد في عروق تولستوي كلما دهمته فكرة الفناء. ويتم اللقاء الأول مع الطفل: فقد اقتيد إلى جثة أمه، فإذا شيء يرقد بارداً جامداً، وقد كان مازال حياةً بالأمس. ويظل ثمانين عاماً لا يستطيع أن ينسى هذه النظرة التي لم يكن يقدر في تلك الأيام على تفسيرها شعوراً وفكراً، غير أن طفل الحول الخامس يطلق صيحة، صيحة رعب مدوّية، ويهرب من الحجرة في رعب جنوني، ومن خلفه كل آلهات الانتقام التي بعثها الخوف. وتظل تنتابه فكرة الموت على هذا النحو الصدامي، وبهذه الصورة الخانقة حين يموت أخوه، وأبوه، وعمته: ففي كل مرة تزحف هذه اليد الجليدية باردة على عنقه، وتحطم أعصابه.

ففي عام ١٨٦٩، ومازال قبل الأزمة، ولكن قبلها بمجرد وقت ضئيل، يصف الرعب الأبيض (La Blanche Terreur)(*) في مثل هذه النوبة: «حاولت أن أرقد، ولكني ما كدت أتمدّد حتى انتزعني رعبٌ نحو الأعلى، وإنه لرعب، رعب كذلك الذي يكون قبل الانهيار، فثمة شيء ما يمزّق حياتي إرباً إرباً، غير أنه لا يمزّقها تماماً، وأحاول أن أنام مرة أخرى غير أن الرعب كان حاضراً، أحمرَ، أبيض، وكان ثمة شيء ما يتمزّق في داخلي، ويجعلني أتماسك مع ذلك. «لقد حدث الخطب الجلَلَ: فقبل أن ينال الموت حتى بإصبع واحد منه، جسدَ تولستوي، أي قبل موته الفعلي بأربعين عاماً، كان الإحساس الأولي التمهيدي بالموت قد

(*) ورد التعبير في النص الأصلي باللغتين الألمانية والفرنسية . «المترجم»

تغلغل في روح الحيّ لكيلا ينتابه الرعب بعدُ أبداً بصورة تامة. فالخوف الكبير يقعد ليلاً عند سريره، ويفترس من كبد سروره بالحياة. وهو يقيم بين أوراق كتبه ويقرض الأفكار السود المصابة بالعطن.

وإن المرء ليرى أن خوف تولستوي من الموت كان خوفاً متعالياً عن البشر مثل حيويته. وسيكون من التردّد أن نسميه خوفاً عصبياً مما يمكن قياسه إلى الخوف الناشئ عن الإجهاد العصبي عند «نوفاليس»، والغشاوة الكئيبة عند «ليناو»، والخوف المرضي عند إدجار ألن بو، أو نقيسه إلى الخوف الصوفي من المتعة- كلاً، فههنا ينبعث خوف عارٍ على النمط الحيواني تماماً. خوف بربريّ، رعبٌ صارخ، إعصار خوف، فزع صادر عن حسّ الحياة المهشّم. ذلك أن تولستوي لا يفزع من الموت بروح فيها بطولة الرجال. بل مثلَ مَنْ أُحْرِقَ بحديد متوهّج. ويظل الآن مدى الحياة عبداً لهذا الخوف. مرتعداً، يصرخ صراخاً حاداً، ولا يتماسك. ويفرّغ خوفه شحنَتَه في صورة انفجارٍ للفزع وحشيٍّ على الإطلاق، في صورة صدمة -هي الخوف الأوّل المتحوّل إلى إنسان عند كل مخلوق. وهو لا يريد أن يدع هذه الفكرة تمسّه، لا يريد، ويرفض، ويقذف بأطرافه في كل ناحية كالمخنوق، وذلك أننا لا ينبغي لنا أن ننسى أن تولستوي يتعرّض للهجوم على نحو مفاجئ تماماً وفي وسط أمْنٍ لا مثيل له. فهذا الدبّ المسقوفيّ يفتقر إلى أي حلقة للاتصال بين الموت والحياة -فالموت بالقياس إلى سليمٍ سلامة بدائية هو مادة غريبة بصورة مطلقة، على حين ينتصب بالنسبة إلى الإنسان المتوسط، فيما عدا هذه الحالة، في العادة، جسر مطروق كثيراً بين الموت والحياة: ألا وهو المرض. فأمّا الآخرون، أولو الخمسين حولاً في المتوسط، ففيهم جميعاً، أو في معظمهم قطعة من

الموت كامنة فيهم، ولا يعدّ دنوّه بالقياس إليهم شيئاً خارجياً تماماً، ولا مفاجأةً بعدُ: ولذلك لا يرتعدون على هذا النحو، غير متماسكين إزاء قبضته الشديدة الأولى. فإن امرءاً مثل دستوييفسكي، الذي يواجه بعينيه المعصوبتين إطلاق الرصاص، وهو مشدود إلى عمود، ويخرّ مغشياً عليه في تشنّجات الصَرَع كل أسبوع، خليق أن يواجه فكرة الموت مواجهة أكثر تماسكاً، من حيث تعوّده الألم، من ذلك الذي ليس لديه فكرة عنه، والذي يتفجّر صحة وعافية. ولذلك لم يكن ظل ذلك الخوف الانحلالي الكامل، والذي يكاد يكون معيباً، يجمّد الدم في عروق دوستوييفسكي مثل تولستوي الذي كانت أوصاله تأخذ في الارتعاد لدى الشعور الأول باقتراب فكرة الموت. وبالقياس إلى تولستوي الذي لا يحس بِأناهُ إلاّ في الفيض والإتراع، ويحس، في «السكْر بالحياة»، أن الحياة وحدها ذات قيمة كاملة، كان أدنى تناقص في الحيويّة يعد نوعاً من المرض (فهو يسمي نفسه في السادسة والثلاثين «رجلاً شيخاً»). ونتيجة لهذه الحساسية تخترقه فكرة الموت فتنفذ في الأعماق كالطلقة. وليس يقدر على أن يخاف العدم بصورة متكاملة على نحو مطلق، وبهذه الحدّة، إلاّ من كان يحس بالحياة إحساساً فيه كل هذه الحيوية. ولأن طاقةً حيويةً شيطانيةً حقاً تتصدّى هنا لخوفٍ من الموت شيطانيٍّ بالقدر ذاته، لهذا بالضبط ينشأ عند تولستوي مثل هذا الصراع البطوليّ العملاق بين الوجود والعدم، وربما كان أكبر صراع في الأدب العالمي. ذلك لأن الطبائع العملاقة وحدها هي التي تقدر على المقاومة العملاقة: وإن رجلاً يعدل رجالاً، وبطلاً رياضياً من أبطال الإرادة، ليس من شأنه أن يستسلم ببساطة أمام العدم -فهو يستجمع قواه على الفور بعد

الصدمة الأولى، ويشدّ عضلاته ليهزم العدو المنقضّ بغتة: كلا، فإن حيوية ناضرة كحيويته لا تستسلم بغير كفاح. ولا يكاد يفيق من الصدمة الأولى حتى يتحصن بالفلسفة، وينصب الجسور عالية، وينهال على العدو الخفيّ بمنجنيقات من ترسانة مَنْطقه ليَدْحَرَه. ويُعَدُّ الازدراءُ دفاعَه الأول: «أنا لا أستطيع أن ألقي بالاً إلى الموت، وذلك في المقام الأول لأنه شيء لا وجود له ما دمت أعيش». وهو يسميه «غير قابل للتصديق» ويزعم متعالياً، أنه لا يخشى الموت، وإنما يخشى الخوف من الموت فحسب» وما يفتأ يؤكّد (خلال ثلاثين عاماً!)، أنه لا يخافه، ولا يفكر فيه بخوف. غير أنه لا يخدع أحداً، حتى ولا نفسه. ولا ريب أن سور الأمان الحسيّ والروحي قد اختُرِق في أول عاصفة من عواصف عُصاب الخوف. ولا يعود تولستوي يكافح، منذ عامه الخمسين إلاّ على أنقاض ثقته بذاته، تلك الثقة الحيوية السالفة، ويضطرّ، وهو يرجع القهقرى، خطوةً خطوة، إلى التسليم بأن الموت ليس مجرد «شبح» أو «مَفْزَعة طير»، بل هو خصم جدير بأعلى درجات التقدير لا يستطيع المرء أن يُرهِبه بمجرد الكلمات، وهكذا يحاول تولستوي أن يرى أليس من الممكن أن يستأنف حياته في داخل هذا المأزق، ولمّا كان المرء لا يستطيع أن يقضي حياته مكافحاً ضد الموت، أفلا يقدر على أن يعيش معه؟.

وبفضل هذا التهاون فحسب تبدأ مرحلة ثانية خصبة لتولستوي في علاقته بالموت. فهو ما عاد «يقاوم وجوده» ولا يستسلم إلى وَهْم إبعاده بالحِكْم -وعلى هذا يحاول أن يسلكه في نظام حياته، وأن ينشئ علاقة داخلية بينه وبين إحساسه بالحياة، وأن يزيل حدّة نفسه ضد ما لا سبيل إلى اجتنابه، وأن «يوطّن النفس عليه». فالموت لا يُهزَم، وهذا أمر لا بد

لعملاق الحياة أن يسلّم به، ولكن لا ينبغي له أن يسلّم بالخوف من الموت: وعلى هذا فهو يوجّه كل طاقته الآن ضد مجرد ذلك الخوف، ومثلما ينام الترابيّون(*) الأسبان كل ليلة في التوابيت ليقتلوا كل خوف في أنفسهم، يمارس تولستوي، من خلال تمارين يومية عنيدة للإرادة، بطريقة الإيحاء الذاتي، تذكّراً للموت لا يهدأ، فهو يرغم نفسه على التفكير في الموت بصورة ثابتة، و«بكل طاقة روحه» من دون أن ينتابه الفزع منه، فهو يفتتح كل ملاحظة في مذكراته منذ الآن بالحروف الصوفية التالية (.W .I. L) - (إذا كنت على قيد الحياة)(**)، ويسجل في كل شهر، خلال سنين، عبارة للتذكير الذاتي «أنا أقترب من الموت» وهو يوطّن نفسه على أن ينظر إليه في عينيه. على أن التعوّد يقضي على الوحشة. ويهزم الخوف. وهكذا ينشأ، خلال ثلاثين عاماً من الصراع مع الموت، عن الوجودِ الخارجيِّ وجودٌ داخليّ، وينشأ من العدو نوع من الصديق، فيدنيه منه، ويدخله في ذاته، ويحوّل الموت إلى جزء أساسي روحي من حياته، وبذلك يجعل الخوف الأصلي «مساوياً للصفر» -«والمرء لا يحتاج إلى التفكير فيه، غير أنه لا بد له أن يراه نصب عينيه. عند ذلك تكون الحياة أبهى وأجلّ شأناً، وأحفلَ بالثمرات والمباهج حقاً. لقد نشأت من المحنة فضيلة. فقد تغلب تولستوي (وذلك هو الخلاص الأبدي عند الفنان!) على خوفه بإضفاء السمة الموضوعية عليه، وأبعد عن نفسه الموت والخوف من الموت بصياغته في شخصيات أخرى من إبداعه. وهكذا يتحول ما كان يبدو في البداية مدمراً إلى مجرد تعميق للحياة،

(*) نسبة إلى نظام ديز لا تراب في نورماندي بفرنسا، المؤسس عام ١٦٦٢ .

(**) Wenn ich Lebe .

ويغدو، بصورة مباغتة إلى أقصى الحدود، التصعيد الأعظم في فنه، وبفضل بحثه المستفيض الخائف، والموت المُسْتَبَقِ آلاف المرات في الخيال، يتحول هذا الحيويُّ الأكثر شغفاً بالحياة إلى مصور الموت الأكثر خبرة، وإلى أستاذ لكل أولئك الذين صوروا الموت قاطبة. فالخوف هو دائماً ذلك الذي يستبق الواقع، وهو المجنّح بالخيال، فهو دائماً أكثر إبداعاً من المعافاة الباهتة الخالية من الإرهاف -فيا له من خوف أصيل مرتعد، مذعور، متيقظ طوال السنين، إنه الهَوْلُ المقدس وإنه لَلْقُصورُ عند جبّار! فبفضله يعرف تولستوي كل أعراض انطفاء الجسد، وكل لمحة، وكل علامة ينقشها إزميل ثاناتوس[1] في اللحم المتحلّل، وكل رعْدة وكل فزع في الروح الغارقة: ويشعر الفنان شعوراً قوياً أن معرفته الخاصة تندبه لأمر ما، فموت إيفان ايليتش وهو يصيح في عويل مروّع «لا أريد، لا أريد»، وانطفاء أخ ليفين المثير للرثاء، والأشكال المتعددة الجوانب لانطفاء الحياة في روايات «الموتات الثلاث» -كل هذا الإصغاء المتجه إلى الأسفل، على الحافة القصوى للوعي، وهو ما يعد أكبر منجزات تولستوي في علم النفس، ما كان ليخطر في البال من دون ذلك التَزَعْزُع الكارثيّ، وهذا الثوران والاضطرام الناجم عن الفزع الذي عانى منه بنفسه. فلكي يصف تولستوي هذه الحالات المائة من حالات الموت كان لابد له أن يكون عاش بصورة مسبقة موته الخاص حتى أدقّ خيوط الفكرة، مئات المرات في روحه المزعزعة، وعاش من بعد ذلك الموت، وعاش معه: فالخوف المُسْتَشْعَر بصورة مسبقة هو وحده الذي دفع بفنّه من السطحيّ، من النظر المجرّد والرسم الذي ينسخ عن الواقع، إلى أعماق

---

(١) Thanatos .

المعرفة، هذا الخوف وحده هو الذي علمه أن يجمع إلى خصوبة الواقع الحسيّ، بأسلوب روبان، هذا الضوءَ المنبثقَ من الداخل، وكأنه ضوء ميتافيزيقي، بأسلوب رامبرانت، في وسط التظليل المأساوي، ولأن تولستوي عاش الموت بصورة مسبقة وعلى نحو أكثر عنفاً من كل من عداه وهو في خضمّ الحياة، جعل الموت بالقياس إلينا جميعاً حيّاً كما لم يجعله ثانٍ له.

على أن كل أزمة إنما هي هدية القدر إلى الإنسان المبدع: وهكذا ينشأ في موقف تولستوي المتصل بفكره الدنيويّ، آخر الأمر، توازنٌ جديد أعلى. فالتناقضات يتغلغل بعضها في بعض، والصراع الرهيب بين شهوة الحياة ونقيضها المأساوي يتنحّى ليفسح المجال لتفاهم حكيم متناسق. وبصورة موافقة تماماً لفكر سبينوزا يستقر الشعور المتطامن آخر الأمر في سباحة هوائية محضة بين الخوف والأمل، أمل الساعة الأخيرة: «لا يحسن بالمرء أن يهاب الموت، ولا يحسن به أن يرغب فيه. بل يجب على المرء أن يجعل عاتق الميزان بحيث ينتصب المؤشر مستقيماً ولا ترجح كفة على أخرى، وهذه أفضل شروط الحياة».

وإذاً فقد تحقق الانسجام أخيراً في التنافر المأساوي. وما عاد الشيخ تولستوي يكن الضغينة للموت ويضيق به ذرعاً، وما عاد يفرّ منه، وما عدا يكافحه، بل يحلم به مجرد حلم في التأملات الهادئة، مثلما يخطّط فنان وهو في حالة استيحاء، لعمل حاضر غير مرئيّ. على أن الساعة الأخيرة هي ذاتها، الساعة التي ظل يخشاها زمناً طويلاً، تهبه من أجل ذلك رحمة كاملة: موتاً عظيماً مثل حياته، وهو عمل أعماله.

الفنّان

ليس هناك متعة حقيقية سوى تلك التي تنبثق عن الفن، ففي وسع المرء أن ينتج الأقلام والأحذية والخبز والأطفال، أي أن ينتج البشر. ولا توجد متعة حقة، لا تقترن بالخوف والألم ووخز الضمير والخجل.

إن كل عمل فني لا يبلغ أعلى مراحله إلاّ حين ينسى المرء نشأته الفنيّة ويحسّ بحياته واقعا. وقد اكتمل هذا التبادل عند تولستوي مراراً فلا يجرؤ المرء أبداً على أن يحسب أن هذه الأقاصيص متخيّلة وأن شخصياتها مخترعة، وهي تتقدم نحونا حقيقية محسوسة بهذا القدر. وحين يقرؤه المرء لا يحسب أنه فعل شيئاً آخر سوى أنه رأى العالم الواقعي من خلال نافذة مفتوحة.

ومن أجل ذلك فلو لم يوجد إلاّ فنانون من طراز تولستوي لانساق المرء بسهولة إلى الرأي القائل إن الفن شيء بسيط جداً، وإن الكتابة الأدبية ليست شيئاً آخر سوى إعادة روايةِ الواقع، ورسمٍ عن ورقٍ شفّاف، دونما جهد فكري أعلى، وإن المرء لا يحتاج، وفقاً لذلك، إلاّ إلى صفة

سلبية: ألاّ يكذب: ذلك لأن هذا العمل ينتصب أمام أبصارنا ببدهية غلاّبة، وبالطبيعة الفطرية الماثلة في منظر طبيعي، هادراً غنياً، طبيعةً مرة أخرى، حقيقية كالأخرى، فكل تلك القوى الخفية اللازمة لإثارة الاهتمام وتوليد العاطفة المحتدمة والرؤى المزيّنة بالفوسفور تبدو في ملحمة تولستوي لا لزوم لها ولا وجود لها: فليس هناك شيطان سكران، بل رجل صاح، يحسب المرء أنه أخرج بمجرد النظر الموضوعي والمثابرة على النقل بالرسم، نسخة عن الواقع دونما جهد.

غير أن كمال الفنان يخدع الحاسّة المستمتعة في عرفان للجميل، وإلاّ فما عسى أن يكون أصعب من الحقيقة، وأشقّ من الوضوح؟ فالنصوص الأصلية تقدم دليلاً على أن ليو تولستوي لم يكن على الإطلاق يملك موهبة السهولة، بل كان أحد العاملين الأكثر سمواً والأكثر صبراً، وتعدّ نقوشه الهائلة عن العالم موزاييكاً فنياً حافلاً بالجهد، مؤلفاً من حجارة صغيرة ذوات تلاوين صغيرة مأخوذة عن ملايين الملاحظات المنفردة الدقيقة. فقد جرى نسخ الملحمة الهائلة «الحرب والسلام»، ذات الصفحات الألفين، سبع مرات، وكانت الفقرات المحتوية على الخطوط العريضة والملاحظات المتصلة بذلك تملأ صناديق عالية. وقد تم توثيق كل صغيرة في المجال التاريخي، وكل تفصيل في المجال الحسيّ بعناية: فلكيْ يضفي على وصف معركة بورودينو دقة موضوعية يظل تولستوي طوال يومين يجوب أرض المعركة على فرسه ومعه بطاقة هيئة الأركان، ويسافر أميالاً بالخطوط الحديدية ليستقي من أي مشترك في الحرب ما زال على قيد الحياة تفصيلاً ضئيلاً تجميليّاً. وينبش كل الكتب، ويقلّب المكتبات، بل يطلب من الأسر النبيلة وخزائن محفوظاتها وثائق مفقودة

ورسائل خاصة، لمجرد أن يلتقط ذرّة أخرى من الواقع، وهكذا تتجمّع، على مدى السنين، الكريّات الزئبقية من عشرات الألوف ومئات الألوف من الملاحظات الدقيقة الضئيلة إلى أن ينساب بعضها في بعض شيئاً فشيئاً، بلا آثار وَصْلٍ، في صورة متكاملة، نقية، كاملة. والآن فحسب، بعد أن أنهى كفاحاً من أجل الحقيقة، يبدأ الصراع من أجل الوضوح. فمثلما يفعل بودلير، الفنان الغنائي، بكل سطر من قصيدته، تنقيحاً وتهذيباً وصقلاً، يقوم تولستوي بتطريق نثره وتزيينه ويُلاحِمُ بين أجزائه في تعصّب الفنّان الذي لا يقبل شائبة، حتى إن جملة واحدة غيرَ مُحْكَمة، أو صفة غير منسجمة تماماً في وسط العمل ذي الصفحات البالغة عشرة آلاف تستطيع أن تحدث فيه من الاضطراب ما يجعله يُبْرِق، فَزِعاً، إلى مُنَضِّد الحروف في موسكو، في أثر التصحيح المرسل، ليقف آلات الطباعة. ليتمكن من تغيير إيقاع ذلك المقطع الصوتي غير المُرضي. ثم يُعادُ طرحُ هذه الطبعة التجريبية الأولى مراراً في البوتقة الفكرية وتصهر مرة أخرى، وتصاغ مرة أخرى. كلاً، فإذا كان لفن أي فنان أن يكون خالياً من الجهد، فإن فنَّ هذا الفنان بالذات، أي فنَّ ذلك الذي يبدو أكثر الفنانين طبيعيّةً، لم يكن خالياً من الجهد. فخلال سبوع سنوات يعمل تولستوي ثماني ساعات، بل عشر ساعات في اليوم. ولذلك فلا عجب أن هذا الرجل المتمتع بالصحة العصبية القصوى، هذا الرجل ذاته ينهار بعد كل رواية من رواياته انهياراً نفسياً، وينتاب معدته العجز فجأة، وتصاب حواسّه بالدُوار والتكدّر، ويضطرّ إلى الخروج إلى الخلاء في العزلة المطلقة، بعيداً كل البعد عن كل حضارة، إلى السَهْب عند البشكير، ليسكن هناك في الأكواخ، وليستعيد التوازن النفسي مع لبن

الجاموس. فهذا الكاتب الملحميّ الهوميري، هذا الطبيعي إلى الحد الأقصى، هذا الرائق كالماء، وهذا الروائي البدائيّ الذي يكاد يكون شعبياً. هذا الكاتب بالذات يستكنّ فيه فنّان لا يكتفي، معذبّ على نحو هائل (وهل يوجد آخرون؟) غير أن من أكبر النعم أن مشقة الإبداع تظل غير مرئيّة في الوجود الكامل للعمل. ويبدو نثر تولستوي من حيث الفن كأنه صادر عن الأزل، لا أصل له، ولا عمر له كالطبيعة، ولا سبيل إلى الإحساس به في وسط عصرنا، ويبدو في الوقت ذاته خارج كل العصور. إذ لا يحمل في أيّ مكانٍ منه الطابعَ المميز لعصر معيّن. ولو أن أقاصيصَ مفردة من أقاصيصه لا تحمل اسم صائغها وقعت في يد امرئ أول مرة لما جرؤ أحد على أن يحدّد في أي عقد، بل في أي قرن أنشئت. فإلى هذا المدى كانت تعني القَصَصَ المطلق الذي لا زمان له. فالأساطير الشعبية مثل «الشيوخ الثلاثة» أو «كم يحتاج الإنسان من الأرض» كان من الممكن في الوقت نفسه أن تصاغ مع روث وأيّوب، قبل اختراع الطباعة بنحو ألف سنة، وفي بداية الكتابة. وينتمي «صراع إيفان ايليتش مع الموت» (بوليكاي) أو «سكين الكتان» كذلك، إلى القرن التاسع عشر مثلما تنتمي إلى القرن العشرين والقرن الثلاثين. ذلك لأن ما يجد هنا تعبيراً موافقاً لروح العصر ليس هو الروح المعاصِرة، كما هو الحال عند ستندال وروسو ودستويفسكي، بل الروح البدائية، الشاملة لكل العصور، والتي لا تخضع لتبدّل -النسمة الأرضية، الإحساس الأوّل، الخوف الأوّل، العزلة الأولى للإنسان أمام اللانهاية. ومثلما حدث داخل المجال المطلق للبشرية، فإن تَمَكُّنَه الذي يطّرد على مستوى واحد يمحو الزمان ضمن المجال النسبي لمدة الإبداع، إذ لم يكن

تولستوي قط مضطراً إلى اكتساب فنه القصصي بالتعلّم، كما أنه لم ينس أبداً، فعبقريته الطبيعية لا تعرف تقدماً ولا تراجعاً. فمشاهد وصف المناظر الطبيعية الصادرة عن سن الرابعة والعشرين في «القوزاق»» وتلك الأصبحة[1] المشرقة التي لا تنسى من أيام الفصح في «البعث». المكتوبة في سن الستين، أي بعد عمر بشري صاخب، تتنفّس النضارةَ الواحدةَ ذاتها، نضارةَ الطبيعة المباشرة التي لا يعتريها الذبول والتي يمكن تلمُّسها بكل الأعصاب، فهو التجسّد ذاته، التجسد المنحوت الذي يمكن لمسه بالأنامل، للعالم العضوي وغير العضوي. وإذاً فلا وجود في فن تولستوي لتعلّم ولا لنسيان ولا لانحدار ولا لانتقال، بل يحافظ هذا الفن طوال نصف قرن على الاكتمال الموضوعي ذاته، فهو كالصخر، جداً وبقاءً على الزمن، ثابت لا يقبل التغيير في كل خط من خطوطه. وهكذا تنتصب أعماله في داخل الزمان الرخو المتغيّر.

غير أن هذا الاكتمال المطّرد على مستوى واحد، والذي لا ينطوي، من أجل ذلك، على توكيد لشخصه، هذا الاكتمال بالذات هو السبب في أن المرء لا يكاد يحسّ بنَفَس الفنان حاضراً مشاركاً في عمله الفني: فتولستوي لا يظهر متصوراً لعالم خيالي، بل مجرد متحدث عن واقع مباشر. وبالفعل فإن المرء يتحرّج في بعض الأحيان من تسمية تولستوي أديباً، ذلك لأن الأديب، هذه الكلمة المتأرجحة تعني، بصورة ليس فيها تعسف، أن يكون المرء مجبولاً من جبلّة أخرى، أن يكون صورة تصعيدية للإنسانيّ، ارتباطاً على نحو خفيّ بالأسطورة والسحر. فأما تولستوي فلا يعد بحال من الأحوال، في مقابل ذلك، إنساناً من نموذج «أعلى»،

---

(١) جمع الصباح

بل إنساناً من هذا العالم على نحو كامل، ولا يعدّ متعالياً عن الأرض، بل عنواناً لكل سمة أرضية. وما من مكان يتخطى فيه المنطقة الضيقة للملموس، والواضح في مجال الحواس، والذي يمكن أن تمسك به اليد، ولكن يا له من كمال ضمن هذا المقياس! فليس لديه سمات أخرى، سمات فنية وسحرية تتخطّى السمات العادية. غير أن هذه السمات ذات تركيز لا مثيل له: فهو لا يعمل عمله بصورة أكثر حدة إلاّ من الناحية النفسية. وهو يرى، ويسمع، ويشم، ويحسّ بوضوح أكثر ونقاء أكثر وعلى مدى أبعد وأكثر دراية من الإنسان العادي، ويتذكر ذكريات أبعد وأكثر منطقاً، ويفكر بصورة أسرع وأصدق حدساً، وأدق، وموجز القول أن كل خاصة بشرية تتشكل في الجهاز الكامل الوحيد لعضويته بحدة مضاعفة مائة مرة بالقياس إلى الطبيعة العادية. غير أن تولستوي لا يحلّق فوق حدود الشيء العادي (ولذلك لا يجرؤ إلاّ قليل جداً من الناس على أن ينسبوا إليه كلمة «العبقرية» البدهية بالقياس إلى دوستويفسكي). ولا يبدو أدب تولستوي قط أدباً تشيع فيه روح الشيطان أو روح ما لا يُدرك. وأنّى يكون لهذا الخيال المرتبط بالأرض أن يخترع شيئاً من خارج مجال الحدث الموضوعي، مما ليس له وجود خارج الإنسانيّ العام. ومن أجل ذلك سوف يظل فنه دائماً اختصاصياً، موضوعياً، واضحاً، إنسانياً، فناً تحت ضوء النهار، واقعاً مرفوعاً إلى أس٢(*). ومن أجل ذلك يحسب المرء حينما يقصّ تولستوي أنه لا يستمع إلى فنان بل يسمع الأشياء تتحدث بذاتها. فالأشياء والحيوانات تخرج من عمله وكأنها تخرج من مسكنها الخاص الدافئ. ويحس المرء أنْ ليس

(*) استعارة من الاصطلاح الرياضي المعروف (مثل ٥٢ = ٢٥).

هناك أديب مشحون بالعواطف يدفعها، ويحثها ويستفزّها مثلما يجلد دوستويفسكي شخصياته دائماً بسوط الحمّى لتندفع بحرارة وهي تزعق إلى حَلَبة انفعالاتها. وعندما يقصّ تولستوي لا يسمع المرء تنفسّه. فهو يقصّ مثلما يتسنّم عمال المقالع ذروة مرتفع: ببطء واتزان وعلى مراحل، خطوة خطوة، دونما قفزات، أو نفاد صبر، من دون كلال، ومن دون ضعف. ومن ههنا يأتي ارتياحنا الهائل بمرافقته. فالمرء يتردد، ويرتاب، على أنه لا يتعب، بل يرتقي خطوة خطوة، على يده الحازمة، كتلَ الجبال الضخمة في ملاحمه، وتنمو النظرة العالية الشاملة مرحلة بعد مرحلة بأفق متسع. ولا تنطلق عجلات الأحداث إلاّ ببطء، ولا تتضح النظرة البعيدة إلا على نحوتدريجي. غير أن هذا كله يتم باليقين الأصيل الذي لا يدع مجالاً للريب، والذي يدع منظراً طبيعياً ينبثق مشرقاً من الأعماق، شبراً فشبرا. فتولستوي يقصّ ببساطة تامة دونما توكيد، مثل أولئك الملحميّين في العصور الأولى، من شعراء الأقاصيص وكتاب المزامير والحوليّات، الذين كانوا يقصّون أساطيرهم، حين لم يكن لنفاد الصبر بعدُ وجودٌ بين البشر، وكانت الطبيعة غيرمنفصلة بعدُ عما فيها من مخلوقات، ولم يكن ثمةنظام للرتب يميّز بين الإنسان والحيوان والنبات والحجارة في كبرياء، وكان الشاعر مازال ينطوي على الخشوع والورع ذاتيهما تجاه الأصغر والأعظم شموخاً، فليس عنده فرق بين الارتعادة المُعْوِلة لكلب خلع مفصله، وموت جنرال مثقل بالأوسمة، أو سقوط شجرة ميتة قصمتها الريح. فالجميل والقبيح، والحيواني والنباتي، والنقيّ والملوّث، والسحري والبشري، كل هذا ينظر إليه بنظرة الرسام ذاتها، وهي مع ذلك نظرة تُشرِبها روحاً -وإن المرء ليلعب بالألفاظ لو

أراد أن يميِّز أيطبِّع الإنسان أم يُؤَنْسِن الطبيعة. ومن أجل ذلك لا يظل مجال من مجالات الأرضيّ موصداً دونه. ويتدرّج إحساسه من جسد الرضيع الوردي إلى الجلد المسترخي لحصان مطرود من الحظيرة، ومن الثوب القطني لقروية إلى بزة أشرف القواد العسكريين. وله في كل جسد، وفي كل نفس، معرفة متساوية تنبض بالدم، فيها يقين لا يُدرَك يقوم على أشد الأحاسيس خفاءً واتصالاً بالجسد. وكثيراً ما تساءلت النسوة وهن يرتعدن من الخوف، كيف استطاع هذا الرجل أن يستنبط وصف أكثر أحاسيسهن الجسدية خفاءً مما لا يمكنُ أن يَشْرَكَهُنَّ في معاناته، وكأنه يستخرجه من تحت البشرة، وهو الانقباض الشديد في الثدي من اللبن المُنْبَجِس لدى الأمهات، أو البرودة المنسابة على نحو مريح على الذراعين العاريين لفتاة صبية تشهد الحفل أول مرة، ولو أعطيت الحيوانات صوتاً تطلق من خلاله العنان لدهشتها عن طريق الكلام لتساءلت: بأيّ حدس خفي استطاع أن يدرك شهوة التعذيب عند كلب صيد لدى الرائحة القريبة للكروان البري ذي المنقار الطويل، أو مجرد الخاطرة الغريزية اللابِسة لَبوس الحركة عند حصان أصيل لحظة انطلاقه -وليقرأ المرء وصف ذلك الصيد في «آنا كارنينا»-فثمة أحاسيس تفصيلية ذات دقة خيالية فيها توقّع لكل تجاريب علماء الحيوان وعلماء الحشرات، من بوفّون إلى فابر، بصورة وصفية. ولا ترتبط دقة تولستوي في الملاحظة بأي شكل من أشكال التدرج ضمن الأرضيّ، فليس عنده إيثار في حبه، فنابليون في نظرته النزيهة لا يعد، من حيث كونه إنساناً، أكثر من آخر جندي من جنده، وهذا الأخير، أيضاً، ليس بالمهم ولا الجوهريّ أكثر من الكلب الذي يعدو خلفه، ولا

الحجر الذي يطؤه هذا بقدميه، مرة أخرى. فكل شيء في مجال الأرضيّ، من إنسان وجماد، ونبات وحيوان، ورجال ونساء، وشيوخ وأطفال، وقادة عسكريين وفلاحين، ينصبّ في أعضائه في صورة ذبذبة حسيّة بتوازن ضوئي كريستاليّ واحد، ليتم إفراغه بالطريقة النظامية ذاتها. وهذا يضفي على فنه شيئاً من تناسب الطبيعة الأصيلة في كل وقت، وعلى ملحمته ذلك الإيقاع الرتيب كرتابة البحر، والذي يعدّ مع ذلك عظيماً يبعث في أذهاننا المرة بعد الأخرى اسم هومير.

وإنّ من يرى كل هذه الرؤية، وبكل هذا الكمال، ليس في حاجة إلى الاختراع، ومن يلاحظ ملاحظة فيها هذا القدر من الشاعرية، ليس في حاجة إلى أن يكتب من الخيال. ومن حيث كونه فنان اليقظة المطلقة، خلافاً لدوستوييفسكي صاحب الرؤى والخيالات، فإنه لا يحتاج في أي مكان إلى تخطي عتبة الواقعيّ ليصل إلى ما يخرج على المألوف، كما أنه لا يستخرج أحداثاً من مجالٍ للأحلام متعال عن العالم، بل يحفر في التراب العام فحسب، في البشر العاديين، مناجمه الجريئة الجسورة. وفي الإنساني يستطيع تولستوي، مرة أخرى، أن يوفر على نفسه ملاحظة الطبائع المنحرفة والمرضية، أو ابتداع مراحل جديدة فيما بين الرب والحيوان، بين أريبل واليوشا، بني الغيلان والأخوة كارامازوف بصورة خفية كما فعل شكسبير ودوستوييفسكي. فحتى ذلك الفتى الفلاح الأكثر اتصالاً بالحياة اليومية والأكثر ابتذالاً يتحول في ذلك العمق الذي لا يبلغه إلاّ هو، إلى سرّ: ويكفي عنده مهبطاً للوصول إلى أعمق طبقات ممالك النفس فلاح بسيط، جندي، سكّير، كلب، حصان، أي شيء، وعلى وجه التأكيد أرخص مادة بشرية يتفق وجودها، لا نفوس زئبقية نفيسة:

غير أنه يحمّل هذه الشخصيات المتوسطة تماماً شيئاً لا مثيل له من الناحية النفسية، وذلك لا عن طريق تجميلها، بل عن طريق تعميقها. فعمله الفنيّ لا ينطق إلاّ بهذه اللغة الواحدة للواقع -وهذه حدوده- هذه اللغة، ولكن بصورة أكثر كمالاً مما تحدث بها أديب قبله -وهذه عظمته. فالجمال والحقيقة يُعدان عند تولستوي شيئاً واحداً بذاته.

وعلى هذا فهو -إذا أردنا أن نقول ذلك مرة أخرى وبصورة أوضح- الأكثر نظراً بين الفنانين قاطبة، غير أنه لا ينظر نظرة الكهّان، وهو الأكثر كمالاً بين كل أولئك الذين يتحدثون عن الواقع، غير أنه ليس بالأديب المخترع. وذلك أن تولستوي لا يستنبط أكثر أحاسيسه نقاءً عن طريق الأعصاب مثل دوستويفسكي، ولا عن طريق الرُؤى، مثل هولدرلن أوشيللي، بل عن طريق الفعل المنسّق لحواسّه ذات الذبذبة الشعاعية كالضوء. فهي ترسل أسرابها كالنحل على نحو ثابت لتجلب إليها دائماً غبار طلع ملوناً جديداً من الملاحظة، يتشكل بعد ذلك، حين يختمر في الموضوعية العاطفية، في صورة رحيق للعمل الفني سائل كالذهب. فحواسه وحدها، حواسه المطواعة على نحو عجيب، وذات الرؤية الواضحة، والسمع الواضح، والأعصاب القوية، واللمس الرهيف، والموازنة الدقيقة، والإحساس البالغ الإرهاف، والشم الذي يكاد يكون حيوانيّاً، تعود عليه من كل ظاهرة بتلك المادة التي لا مثيل لها من جوهر الإحساس، وهذه المادة تُحَوَّل بعد ذلك الكيمياء الخفية لهذا الفنان الذي ليس له أجنحة، إلى روح، وذلك ببطء يماثل على وجه الدقة ما يفعله كيميائيٌّ يقطّر المواد الطيّارة من النباتات والأزهار بصبر. وبصورة دائمة تنشأ البساطة الهائلة عند القاصّ تولستوي عن ذلك التعدد الهائل

في الجوانب، وهو التعدد الذي لا يمكن على الإطلاق حسابه وتقديره، والمتشكل من ألوف مؤلفة من الملاحظات التفصيلية. فهو يبدأ، كما يفعل الطبيب، أول الأمر، بمسح عام، بجرد لكل الخصائص الجسدية لدى الفرد قبل أن يطبّق عملية التقطير الملحميّة على عالم رواياته الكامل. ويكتب ذات مرة إلى صديق قائلاً: «أنت لا تستطيع أن تتصور أبداً كيف أستصعب هذا العمل التمهيدي، أي ضرورة القيام بحراثة عامة، أول الأمر، للحقل الذي أنوي عندئذ أن أنثر البذار عليه». وإنه لمن الصعب إلى حد رهيب أن يفكر المرء ويظل يعيد التفكير مرة بعد أخرى في كل ما يمكن أن يحدث لكل الأشخاص الذين هم بعدُ في طور التكوّن في العمل الفني الكبير الوارد في الحسبان. وإنه لمن الصعب إلى حد رهيب أن ينظر المرء في إمكانات هذا العدد الكبير من الأحداث ليختار من هذه بعد ذلك واحداً من المليون. ولما كانت هذه العملية التي تعد آلية أكثر منها خيالية، تتكرر لدى كل شخص على حدة، فليقدِّر المرء كم مِنْ هباءة تطحن في طاحونة الصبر هذه ثم يضطر المرء إلى إعادة ربطها. فكل تفصيل وكل إنسان ينجم عن ألف من التفاصيل، وكل تفصيل من أشياء أخرى لا متناهية في الصغر. ذلك لأنه يفحص، بعدالة عدسة التكبير الباردة التي لا تخطئ، كل عَرَض من الأعراض المميزة للشخصية. فبأسلوب هولباين(*)، بضربة ريشة في إثر ضربة، قد يشكّل فماً، وقد خطَّ الحدود الفاصلة بين الشفة العليا والشفة السفلى مع كل أشكال الشذوذ الفردية، ودوَّن كل انقباض لزاوية الفم بدقة في حالات

(*) Holbein ، هانز هولباين (١٤٩٧ -١٥٤٣) رسام ألماني عمل في بلاط هنري الثامن وزخرف ترجمة لوثر للإنجيل . «المترجم» .

معينة من حالات التأثر النفسيّ، ونوع الابتسامة مثل نوع تقطيبة الغضب بطريقة الرسم. وعند ذلك فحسب يتم رسم لون هذه الشفة ببطء وتحسُّس اكتنازِها أو صلابتها بإصبع خفية. ونَحْتُ الظلمة الضئيلة الناجمة عن اللحية المدبّبة التي تظلّلها بإزميل الخبير -ومع ذلك فهذا لا يؤدّي إلاّ إلى الصورة الخامّ، أي مجرد التشكّل اللحمي للشفتين والآن يتم استكمال الصورة بوظيفتها المميِّزة، بإيقاع الحديث، والتعبير النموذجي عن الصوت الذي يعد من الوجهة العضوية صوتاً خاصاً تجري مجانسته مع هذا الفم الخاص، وهكذا يتم في أطلس وصفِه التشريحيٍّ تحديدُ الأنف والوجنة والذقن والشعر بإرهاف دقيق رهيب، ويتم تعشيق كل تفصيل مع الآخر بأدق صورة، وكل هذه الملاحظات، السمعية والصوتية والبصرية والحركية، تجري الموازنة بينها مرة أخرى في المختبر غير المرئي للفنان. ومن هذه الجملة الرائعة من الملاحظات التفصيلية فحسب يستخرج الفنان المنظِّم عندئذ الجذر(*) ويتم ضغط الفيض المُربِك بغربال الاختيار الانتقائي -وهكذا ينشأ مقابل الملاحظة المبذِّرة تقييم للنتائج يقوم على الاقتصاد البالغ.

فعندما يثبت كل شيء حسيٍّ بدقة الهندسة بالذات، ويكتمل الجسد، عند ذلك فحسب يأخذ الغول(**)، الإنسان المركّب من الناحية البصرية في التنفس والحياة. فعند تولستوي يتم دائماً اقتناص الروح، النفس، الفراشة الربانية، بشبكة الملاحظات ذات النسج اللطيف التي لها ألف عين. أما عند دوستوييفسكي ذي النظرة المشرقة، وهو الطرف

(*) المقصود هنا عملية استخراج الجذر التربيعي أو غيره لعددٍ ما كما هو معروف في الرياضيات .

(**) Golen في العبرية ، الشبح المرعب ، وهو تمثال على هيئة البشر من الصلصال . «المترجم» .

العبقري المقابل له، فلا يبدأ إضفاء الطابع الفردي إلاّ بصورة معكوسة: أي بالنفس. فللروح عند هذا المقامُ الأول، أما الجسد فيظل سائباً وخفيفاً فحسب، كثوب الحشرة حول نواته النارية ذات الضوء النفّاذ، بل إن النفس لتستطيع في أشد ثوانيها سعادة أن تخترق الجسد بنارها، وترتقي، وتحلّق في أثير الشعور، في الوجد الخالص. أما تولستوي ذو النظرة الواضحة، الفنان اليقظان، فلا تستطيع النفس عنده أن تطير أبداً، بل لا تستطيع، حتى أن تتنفّس بحرية تامة إذ يظل الجسد دائماً معلقاً بالنفس مُحْدِقاً بها، قاسي القشرة، ثقيلاً. ومن أجل ذلك لا يستطيع حتى أولئك المجنَّحون إلى الحد الأقصى من الأبطال الذين يبتدعهم أن يحلّقوا عالياً نحو الله أبداً، ولا أن يرتفعوا بأنفسهم أبداً عن الأرضيّ ارتفاعاً تاماً ويتحرروا من العالم. بل يصعدون جاثين بشق النفس، كالعتّالين، خطوة خطوة، وكأنهم يحملون أجسادهم على ظهورهم، نحو التقديس والتطهير، والإرهاق ما يفتأ يعاودهم من العبء الثقيل والأرضيّة، وعند هذا الفنان الذي لا أجنحة له، ولا مرح عنده، يجري تذكيرنا دائماً بأننا نعيش على أرض محدودة، وأن الموت يحيط بنا، وأننا لا نستطيع الفرار، ولا أن نهرب من العدم الزاحف الذي يحدق بنا ونحن في غمرة الحياة. وقد كتب تورجينيف ذات مرة إلى تولستوي يقول بأسلوب تنبُّئي: «أتمنى لك مزيداً من حرية النفس». وهذا بالضبط ما يتمنّاه المرء للناس في رواياته، مزيداً من حرية النفس، ومزيداً من طاقة التحليق النفسي، وقدرة على التحرر من الموضوعيّ والجسديّ، أو على الأقل، القدرة على الحلم بعوالم أكثر نقاءً ووضوحاً.

ومن أجل ذلك يود المرء لو يسميه فنّاً خريفياً. فكل مَعْلَم من المعالم

يتميّز بوضوح قاطع كحد السكين، وحاد، من أفق السهوب الروسية الخالية من التلال. والعبير المرّ، عبير الذبول والزوال، ينضح من الغابات الشاحبة. وفي المناظر الطبيعية عند تولستوي يشعر المرء دائماً شعوراً خريفياً، فعمّا قريب سيحل الشتاء، وعما قريب يدخل الموت في الطبيعة، وسرعان ما يكون كل الناس، وكذلك الإنسان الخالد فنياً، قد استنفدوا آجالهم. إنه عالم بلا حلم، وبلا جنون، وبلا كذب، عالم فارغ بصورة رهيبة، بل هو عالم بدون ربّ -إذ إن تولستوي لا يدخل الربّ في عالمه إلاّ فيما بعد، لحكمة تتصل بالحياة، مثلما فعل ذلك كانط لحكمة تتصل بالدولة، وليس لعالمه ضوء آخر سوى حقيقته الصارمة، لا شيء سوى وضوحه الذي يعد كذلك صارماً. وربما يبدو المجال النفسي عند دوستويفسكي أول الأمر أشد ظلمة واسوداداً ومأساوية من هذا الوضوح البارد المطرّد على نسق واحد، غير أن دوستويفسكي يمزّق أجواءه الليلية ببروق من الافتتان العاصف، وتعرج القلوب، مدة ثوانٍ على الأقل، في سموات الرؤى. وفي مقابل ذلك لا يعرف فن تولستوي سكراً ولا عزاءً، وإنما هو دائماً صاحٍ صحوة مقدسة، شفاف، لا يُسكر، كالماء -وبفضل شفافيّتها الرائعة يستطيع المرء أن يطلّ بنظره على كل أعماقها. غير أن هذا التعرّف لا يترع الروح أبداً بالغيابة عن العالم والافتتان الكاملين. بل يحمل فنه على الجد والتفكير، مثلما يفعل العلم بضوئه الحجري، بموضوعيته الثاقبة، غير أن فن تولستوي لا يُسعِد.

ولكن كيف أحسّ هو نفسه، وهو أعلم الناس قاطبة، بهذا الخالي من الرحمة والباعث للصحوة في عمل عينيه الصارم، في فن ليس فيه بريق الحلم الذهبي الذي يضفي جواً حميماً، وليس فيه رِفْق الموسيقا! ولم

يكن يحب هذا في أعمق أعماقه، لأنه لم يكن يستطيع أن يهب له وللآخرين معنى للحياة إيجابياً يبعث على السعادة. فما أشد ما ينطوي عليه سلوك الحياة كلها من يأس رهيب أمام هذ البؤبؤ الذي لا يرحم: فالروح عنده آلية جسدية ضئيلة مختلجة في وسط ما يغلّفها من سكون الموت في المكان، والتاريخ عنده عماءٌ لا معنى له، من الوقائع المتواردة بطريق المصادفة. والإنسان بجسده هيكل متبدّل قد اكتسى بكساء الحياة الدافئ إلى أجل قريب، وكل اضطراب الحياة هذا الذي لا تفسير له ولا نظام، ليس له غاية كالماء الجاري، أو الخضرة الذاوية. أوَ يكون من غير المفهوم حقاً أن يُعرِض تولستوي فجأة، وبعد ثلاثين عاماً من تصوير الظلال، عن فنه؟ أوَ كان يتوق إلى تحقيق ذاته على نحو يفكّ به أغلال ذلك الثقل وييسّر للآخرين الحياة، إلى فن «يبعث في الناس مشاعر أسمى وأفضل»؟ أتُراه يريد ذات مرة أن يلامس قيثارة الأمل الفضية التي تأخذ، عند أدنى اهتزاز، ترن برنين الإيمان في صدور البشرية، ويتملكه الحنين إلى فن يحرّر ويخلّص من الضغط الثقيل لكل أرضيّ. ولكن هيهات هيهات! فعيون تولستوي الرائقة في قسوة، اليقظانة المفرطة في اليقظة، لا تستطيع أن تبصر الحياة كما هي أبداً إلاّ وقد أظلّها الموت، مظلمة مأساوية. ولن يمكن قط أن يخرج من هذا الفن الذي لا يعرف الكذب ولا يريد الكذب، بصورة مباشرة، عزاء حقيقي للنفس. وكذلك ربما تستيقظ عند الطاعن في السن الرغبة في تغيير الحياة ذاتها مادام لم يتمكن من أن يرى الحياة الواقعية ويصورها في صورة أخرى غير الصورة المأساوية، وفي تحسين البشر ومنحهم العزاء عن طريق مثال أخلاقيّ، وبالفعل فإن تولستوي الفنان، ما عاد يجد في مرحلته الثانية

اكتفاء في تصوير الحياة ببساطة، بل يلتمس لفنه، بصورة واعية، معنى ومهمة أخلاقية بوضعه في خدمة التهذيب الأخلاقي والسموّ بالروح، وما عادت رواياته وأقاصيصه الآن تنزع إلى مجرد تصوير العالم، بل إلى بنائه من جديد، وإحداث أثر «تربوي»، ففي تلك المرحلة يبدأ تولستوي نوعاً خاصاً من الأعمال الفنية يراد بها أن تكون «مُعدِية»، أي تحذير القارئ من الظلم عن طريق الأمثلة، والأخذ بيده في مجال الخير عن طريق القدوات الحسنة، ويرتفع تولستوي المتأخر من مجرد شاعر للحياة إلى قاضٍ للحياة.

وهذا الميل المذهبي المرتبط بالغرض يتجلى منذ «آنا كارنينا». فحتى هنا ينفصل الأخلاقيون عن اللاأخلاقيين في المصير. فأما فرونسكي وآنا الشهوانيّان، الكافران، الأنانيّان في أهوائهما «فيعاقبان، ويلقى بهما في مطهر الاضطراب الروحي، وأما كيتي وليفين فيرتقيان في درجات التطهير». ويحاول هنا المصورّ النزيه حتى الآن أن يتحزب أول مرة، حيال الشخصيات التي يبتدعها لها أو عليها. وهذا الميال إلى إبراز المواد الأساسية في العقيدة بأسلوب تعليمي، وكأنه يقرض الشعر بإشارات التعجب وعلامات التنصيص، هذه الرغبة الجانبية المذهبية، تبرز بصورة يزداد فيها نفاد الصبر باطراد. ففي رواية (سوناتة كرويتس) Kreuvzersonata، في «البعث» ما عاد يغشّي اللاهوتَ الأخلاقيَّ العاري إلاّ إهابٌ شاعري رقيق. والأساطير تخدم الواعظ (بصورة رائعة!) وشيئاً فشيئاً لا يعود الفن عند تولستوي هدفاً أخيراً، هدفاً في ذاته، بل يتمكن من أن «يحب الكذبة الجميلة، بمقدار ما تخدم الحقيقة»، على أن الأمر ما عاد يتصل بتحقيق الحقيقي مثلما كان من

قبل، أي الواقع الحسي -النفسي، بل بتحقيق حقيقة فكرية دينية أسمى أوحت إليه بها أزمته. ومنذ الآن لا يطلق تولستوي اسم الكتب «الجيدة» على الكتب ذات الصياغة الكاملة، بل يطلقه حصراً على تلك الكتب التي تنمّي «الخير» (وإن تعارض ذلك مع قيمتها الفنية) والتي تعين في صياغة الإنسان في صورة أكثر صبراً وحُلْماً، ومسيحيّة، وإنسانية، ورقة، بحيث يبدو له برتولد آورباخ الطيب المبتذل أهمّ من شكسبير «المؤذي» وعلى نحو يزداد مع الأيّام ينزلق المعيار من يَدَيْ الفنان تولستوي إلى يَدَيْ العقائدي الأخلاقي، ويتراجع مصور البشرية، الذي لا مثيل له، واعياً خاشعاً، أمام مصلح الإنسانية، الأخلاقيّ.

غير أن الفن الذي يضيق ذرعاً ويغار، شأن كل شيء ربّاني، ينتقم لنفسه ممن يتنكّر له. فحيث يفترض فيه أن يخدم، غير متحرر من سلطة تابع لها يقال إنها أعلى منه، يفلت حتى من بين يدي الأستاذ جامحاً، وبصورة خاصة في تلك المواضع التي يمارس فيها تولستوي الصياغة بأسلوب مذهبي، ويبعث الذبول والشحوب على الفور في النزعة الحسية لدى شخصياته، ويخيّم ضوء رماديّ بارد من العقل، كالضباب، ويتعثر المرء ويتخبّط في ألوان الاستطراد المنطقية ويتلمّس طريقه بشقٍّ النفس نحو المخرج. ولئن سمّى فيما بعد «ذكريات الطفولة» و«الحرب والسلام» وهي روائع قصصه، مزدرياً لها بدافع العصبية الأخلاقية، «كتباً رديئة تافهة لا شأن لها» لأنها لا تشبع إلاّ مطلباً جمالياً، أي «متعة من نوع منحطّ» -واسمع هذا، يا أبوللو!- فإنها تظل في الحقيقة روائع أعماله، وتظل الأعمال الأخلاقية الواعية لهدفها هي الواهية. ذلك لأن تولستوي

كلّما استسلم «لتعسّفه الأخلاقيّ» وكلّما ازداد بعداً عن العنصر الأصيل في عبقريته، عن أصالة الإحساس، ازداد بعداً عن التجانس المطّرد من حيث كونه فناناً: فهو مثل، آنتيؤوس(*)، يستمد كل طاقته من الأرض. وحيثما ينظر تولستوي في الحسيّ بعينيه الرائعتين الحادتين كالماس، يظل عبقرياً حتى سن الشيخوخة الأخير، وحيثما يتلمّس طريقه في الضبابيّ، في الميتافيزيقيّ، تنخفض درجته بطريقة مخيفة. ويكاد يزلزل النفس أن نرى بأي اعتساف يريد فنان أن يسبح ويطير في المجال الفكري على الإطلاق، وهو الذي كان مكتوباً له بحكم القدر ألاّ يسير إلاّ بخطوات ثقيلة على أرضنا الصلبة، وأن يكدح فيها ويفلح، وأن يتعرّف عليها ويصفها كما لم يصفها غيره في عصرنا الحاضر.

وإن هذا لصراع مأساوي، يتردّد أبداً في كل الأعمال والعصور: فما يفترض فيه الارتفاع بالعمل الفني، أي العقلية المقتنعة الراغبة في الإقناع، تهبط بالفنان في أغلب الأحيان. فالفن الحقيقي فن أنانيّ، وهو لا يريد شيئاً سوى ذاته وكماله. ولا يجوز للفنان المخلص أن يفكّر إلاّ في عمله، لا في البشرية التي يوجهه إليها. وهكذا فإن تولستوي يكون فناناً كأعظم ما يكون الفنانون حينما يصوغ عالم الحواس بعين نزيهة لا تتأثر. وما ان يغدو المشاركَ في العواطف ويريد أن يساعد، ويصلح، ويقود، ويعلّم، من خلال عمله حتى يخسر فنُّه من قوة تأثيره، ويتحوّل هو نفسه، من خلال قدَره، إلى شخصية أكثر اهتزازاً من كل شخصياته.

(*) Antoeus

تصوير الذات

إن معرفة حياتنا تعني معرفة أنفسنا

إلى رومانوف، ١٩٠٣

لقد كان نزيهاً توجُّه هذه النظرة الصارمة إلى العالم، وكانت هذه النظرة نزيهة صارمة أيضاً ضد ذاتها، فلم تكن طبيعة تولستوي تطيق غموضاً، ولا شيئاً ضبابياً أو شيئاً تغشاه الظلال، لا في داخل العالم الأرضيّ، ولا في خارجه. وكذلك فإن ذلك الذي تعوّد بحكم كونه فناناً أن يرى أدق رسم تخطيطيّ في خط شجرة أو في حركة مختلجة لكلب مخيف، وذلك بدقة قسرية، لا يستطيع أيضاً أن يرضى لنفسه أن يكون خليطاً باهتاً غامضاً. ومن أجل ذلك يتجه الدافع الأوليّ للبحث عنده، بصورة لا تُقاوَم، ودونما توقف، ومنذ أبكر الأوقات، نحو نفسه. ويكتب ابن التاسعة عشرة في مذكراته قائلاً: أريد أن أتعرف على نفسي بصورة كاملة». وذلك أن إنساناً متعصباً للحقيقة مثل تولستوي لا يمكن أن يكون إلاّ كاتب سيرة ذاتية متحمّساً.

غير أن تصوير الذات لا تخف حدّته أبداً، من حيث تعارضه مع تصوير العالم، بصورة كاملة، بإنجاز فريد في العمل الفنيّ. فالأنا

الخاصة لا يمكن فصلها أبداً بصورة كاملة عن طريق الوصف التجسيدي، لأن ملاحظة المرة الواحدة لا تحسم أمر الأنا المتبدّلة على نحو دائم، ولذلك يكرّر كبار المصورين لذواتهم صورتهم الخاصة طوال حياتهم، وكلهم يبدأ أعماله الأولى أمام المرآة، ولا يدعونها إلاّ حين تكل أيديهم، مثل دورَرْ، ورامبرانت، وتيتْسيان، لأن الدائم الثابت يفتنهم، شأن المتبدّل التجاري، سواء بسواء، في شخصيتهم الجسدية الخاصة. وعلى هذا النحو بالضبط لا يفرغ تولستوي، رسام الواقع الكبير، من تصويره لذاته أبداً، فما يكاد يجلو نفسه، كما يعني، في شخصية محددة، ولتكن في صورة نيشليودوف أوساريزين أو بيير أوليفين، حتى لا يعود يعرف بعدُ في العمل الناجز محيّاه الخاص. ولكي يمسك بالصورة المتجدّدة لا بد له أن يبدأ مرة أخرى. ولكن تولستوي الفنان كلما مدّ يده، بغير كلأل، لاقتناص ظلٍّ نفسه هربت نفسه إلى مدى أبعد، في مهرب روحيٍ، فهي مهمة جديدة دائماً وغير ناجزة، يشعر عملاق الإرادة دائماً بما يغريه بتذليلها. وبذلك لا ينشأ عمل ضمن مجال هذه السنوات الستين من دون أن يتضمّن الملامح الخاصة بتولستوي بأية صورة كانت، وليس ذلك في عمل واحد يشمل وحده مدى هذا الرجل، فلا يعطي تصويرَه الذاتي إلاّ جملةُ رواياته وأقاصيصه ومذكراته ورسائله، غير أنه يغدو عندئذ صورة النفس الأكثر تعدداً في جوانبها والأكثر يقظة والأكثر استمراراً مما خلّفه إنسانٌ في قرننا.

ذلك لأن هذا اللاّمخترع، هذا الذي ليس مؤهّلاً دائماً إلاّ لأداء ما يعاني وما يحسّ، لا يستطيع أبداً أن يُخرِج نفسَه من مجال النظر. فلا بدّ له أن يسبر أغوار نفسه حتى الإنهاك، دونما توقف، مرغماً، على رغم

إرادته في الغالب، وخارج إرادته اليقظى دائماً، وأن يصغي إليها، ويفسّرها، وأن يؤدي (نوبة الحرس) «تجاه حياته الخاصة». وعلى هذا النحو لا تفتر حماسته لكتابة السيرة الذاتية لحظة واحدة، شأن مطرقة القلب في صدره، والأفكار وراء جبينه: فالكتابة عنده تعني توجيه الذات بالذات والحديث عنها. ومن أجل ذلك لا يوجد شكل من أشكال تصوير الذات لم يمارسه تولستوي، من المراجعة الآلية للوقائع في الذاكرة، والرقابة التربوية الأخلاقية إلى الشكوى المتصلة بالأخلاق، والاعتراف النفسي، وإذاً فهوتصوير للذات في صورة إلجامٍ للذات وتشجيع لها، وهي سيرة ذاتية في صورة عمل جماليّ وديني -كلاً، فالمرء لا ينتهي من وصف كل الأشكال والموضوعات الواردة في تصويره الذاتي كلاً على حدة. ونحن نعرف ابن السبعين من مذكراته معرفة لا تقلّ عن معرفتنا بابن الثمانين، ونعرف أهواء شبابه، ومأساة زواجه، وأفكاره الأكثر خصوصية بمثل دقة أهل الدواوين والمحفوظات التي نعرف بها أكثر تصرّفاته ابتذالاً، ذلك لأن تولستوي كان يبتغي هنا أيضاً أن يعيش حياته بالأبواب والنوافذ المفتوحة في تناقض تام مع دوستويفسكي الذي كان يعيش «بشفتين مطبقتين». ونحن نعرف كلّ إشارة وخطوة عنه، وكلَّ طرفة من أكثر الطرف سطحية وأدناها أهمية خلال سنواته الثمانين، بمثل الدقة التي نعرف بها صورته الجسدية من المستنسخات التي لا تحصى، عند إصلاح الأحذية، وأثناء الحديث مع الفلاحين، وعلى الحصان، وعند المحراث، ووراء المكتب، وفي كرة المضرب، ومع الزوجة، والأصدقاء، والحفيدة، وأثناء النوم، وحتى في الموت. وهذا الوصف الجسدي الفكري الذي لا مثيل له البتة، وهذا

التوثيق الذاتي، يبدوان فوق ذلك كأنهما مزودان بتواقيع مجاورة تمثل ذكريات وملاحظات حول مجمل بيئته، عن الزوجة والبنت، وعن أمناء السر والمراسلين والزوار القادمين بطريق المصادفة: وأنا أعتقد أن في وسع المرء أن ينشئ غابات ياسنايا بوليانا مرة أخرى من الورق المتخشب في ذكريات تولستوي. ولم يحدث قط أن عاش أديب حياة مفتوحة بهذا القدر عن وعي، وقلّما انفتح امرؤٌ للناس محبٌ للبَوْح أكثر منه. وليس لدينا، منذ عهد جوته، شخصية موثّقة توثيقاً لا يدع شيئاً، إلى هذا الحد، مثل شخصيته.

وهذا الالتزام بمراقبة النفس عند تولستوي يمتد بمداه إلى الوراء امتداد الوعي ذاته. فهو يبدأ حتى في جسد الطفل الورديّ الذي يدبّ على الأرض قبل اللغة بزمن طويل، ولا ينتهي إلاّ في السنة الثالثة والثمانين، على سرير الموت، حيث لا تعود اللغة تتمكن من الكلمة المقصودة. غير أنه لا يوجد ضمن هذا المجال الهائل، من صمت البداية إلى صمت النهاية، لحظة من دون حديث أوكتابة. فمنذ التاسعة عشرة، وكان طالباً لم يكد يشبّ عن طوق المدرسة، يشتري كراسة مذكرات. وهو يكتب فوراً على الصفحات الأولى قائلاً: «لم أمسك قط كراسة مذكرات لأنني لم أكن أقدّر مدى فائدة مثل هذه الكراسة، غير أني سأكون، وأنا مشغول بتنمية قدراتي، بعد هذه المذكرات قادراً على متابعة مسيرة تطوّري، وينبغي للمذكرات أن تتضمن قواعد للحياة، وفي المذكرات يجب أن تُرسَم تصرفاتي في المستقبل». وبأسلوب تجاريّ تماماً يفتتح لنفسه بادئ ذي بدء حساباً عن واجباته، وصفحة دائن ومدين للمقاصد والإنجازات. أما رأس المال الداخل في الحساب، أي شخصه، فإن ابن

التاسعة عشرة على بينة من أمره تماماً في هذا الصدد. فهو يقرّر فوراً، لدى الجرد الذاتي الأول، أنه «إنسان خاص»، وأن له «رسالة خاصة»، غير أن ذلك الذي ما زال بين الفتوة والرجولة يقرر في الوقت نفسه دونما رحمة أي مقياس هائل للإرادة يجب أن يستحدثه ليفرض على طبيعته الميالة إلى الخمول وإلى التقلّب والشهوانية حياة أخلاقية حقة.وهكذا ينشئ لنفسه جهاز رقابة لكل عمل من أعمال النهار لكيلا يفقد قيراطاً من طاقته: وإذاً فالمذكرات تفيد من حيث كونها حافزاً، للنظر في نفسه من الناحية التربوية، ومن أجل «أداء نوبة الحراسة تجاه الحياة الخاصة» - إذ لا بد للمرء أن يردد كلمة تولستوي- وبصراحة لامراعاة فيها ولا رحمة يوجز الفتى، مثلاً، نتيجة اليوم: «من الساعة ١٢ إلى الساعة ٢. حديث صريح أكثر مما ينبغي مع بيجيتشيف، كنت مغروراً، مخادعاً لنفسي. من الساعة ٢ إلى الساعة٤: رياضة بدنية: قليل من المثابرة والصبر. من الساعة ٤ إلى الساعة ٦: تغدّيت وقمت بجولات شراء غير ضرورية. لم أكتب في البيت: كسل. لم أستطع أن أقرر أينبغي أن أسافر إلى فولكونسكي، كان حديثي هناك قليلاً: جبن. أسأت السلوك: جبن، غرور، طيش، ضعف، كسل». فبهذا البكور، وبهذه القسوة الجريئة تمسك يد الفتى بخناقه. وهذه القبضة الفولاذية لا تتراخى طوال ستين عاماً. فمثلما كان تولستوي في التاسعة عشرة بالضبط، كان تولستوي في الثانية والثمانين ما زال يستحضر لنفسه السوط، وبالدقة ذاتها ينهال على نفسه، في مذكرات الشيخوخة، بالشتائم «جبان، فاسد، خامل»، حين لا يمتثل الجسد المرهَق امتثالاً كاملاً لنظام الإرادة السبارطي.

ولكن في ذلك الوقت ذاته تقريباً يتطلب الفنان أيضاً في تولستوي

صورة خاصة به، مثلما يتطلب الأخلاقي المبكر النضج، وفي سن الثالثة والعشرين يبدأ سيرة ذاتية في ثلاثة مجلدات -وذلك أمر فريد في الأدب العالمي! وتعد نظرة تولستوي الأولى نظرة في مرآة عاكسة. والفتى لم يَبْلُ الدنيا بعدُ في شيء. ومنذ الثالثة والعشرين يختار لنفسه المعاناة الوحيدة، طفولته الخاصة، موضوعاً. وبمثل تلك السذاجة التي يمسك بها (دورَرْ)، ابن الثانية عشرة، بقلم الرصاص ليرسم وجهه الطفوليّ الضيق كوجه البنات، والذي لم تحدِّده المعاناة بعد، على ورقة تهيأت له بطريق المصادفة، على ذلك النحو بالضبط يحاول تولستوي ذو اللحية الرقيقة كالزغب، وكان ملازماً في ذلك الوقت، تعرض لضربة وهو مدفعيّ في حصن قوقازي، يحاول بدافع الفضول، أن يروي لنفسه «طفولته» و«سنوات فتوّته» و«سنوات شبابه» أمّا لمن يكتب فذلك أمر لا يفكر فيه في تلك الأيام، وكان أقل ما يخطر في باله الأدب والصحف والجمهور. وإنما كان يلبيّ على نحو غريزي دافعاً لتطهير الذات عن طريق التصوير، وهذا الدافع الغامض لم تكن توضحه نية مرتبطة بغرض، ولم يكن ينيره، بالأحرى، كما سوف يطالب فيما بعد، «ضوء المطلب الأخلاقيّ»، ويرسم الضابط الصغير في القوقاز لنفسه، بدافع الفضول والملل، وكأنه يرسم بالتلوين المائيّ، صور موطنه وطفولته على الورق. وهو لا يعرف بعدُ شيئاً عمّا انبثق فيما بعد عن تولستوي باسم حركة جيش الخلاص، و«الاعتراف» وإرادة «الخير»، ولا يجشّم نفسه مشقة لصق إعلانات تحذيرية على نحو صارخ تتناول «فظائع شبابه» -كلاّ، فليس لأحد فائدة من ذلك، وإنما ينبعث ذلك على سبيل الحصر، عن دافع اللهو البسيط لامرئ بين الفتوة والرجولة لم يعانِ على

أي حال شيئاً سوى هذا، أي كيف «انبثق طفل صغير» كما يصف ابن الثالثة والعشرين تلك الحقبة من حياته، والانطباعات الأولى. والأب والأم، وذوي القربى، والمربين، والبشر، والحيوانات والطبيعة. وهذا التأليف اللامبالي ما زال بعيداً بُعْدَ النجوم عن التحليل البعيد الغور للكاتب الواعي ليو تولستوي الذي سوف يشعر أنه يلتزم، في سبيل مكانته، بأن يقف أمام العالم موقف التائب وأمام الفنانين موقف الفنان، وأمام الله موقف المذنب، وأمام نفسه مثلاً لتواضعه الخاص، فذلك الذي يقصّ ههنا ليس بشيء آخر سوى طالب كلية حربية حديث التخرّج يحن في غمرة الغربة إلى بيئة الديار الحميمة، إلى طيبة الشخصيات التي توارت منذ عهد بعيد. وعندما يحدث غير المتوقّع، وتُكسبُه تلك السيرة الذاتية غير المقصودة، اسماً، يهمل تولستوي التتمّة فوراً، وهي «سنوات الرجولة» فالكاتب اللامع لا يستعيد إيقاع الكاتب الخامل الذكر أبداً، ولم يُوفّق الأستاذ الناضج قط أيضاً إلى صورة ذاتية نقية إلى هذا الحد أكثر من هذه. ويستغرق الأمر نصف قرن إلى أن تشغل فكرة التصوير الذاتي المنهجي الكامل، التي تناولها الفتى لاهياً، الفنّانَ مرة أخرى. وكل الأرقام عند تولستوي تغدو واسعة كالأرض الروسية -ولكن مثلما تبدّلت المهمة بعدئذ نتيجة لتحوله إلى الدينيّ، شأن كل أفكاره، يوجّه تولستوي صورة حياته أيضاً نحو البشرية قاطبة، ونحوها فحسب، لتتطهّر «بضعف نفسه» وهو يعلن النظرة الجديدة في صورة برنامج، ويتخذ ابن الثمانين كل ضروب التمهيد، بصورة مستفيضة، لهذا التدبير الحاسم قائلاً: «إن وصف المرء الصادق قدر الإمكان لحياته الخاصة له قيمة كبيرة بغض النظر عن الإنسان الذي يؤديه، ولا بد أن يكون فيه نفع

عظيم للبشر. غير أنه ما يكاد يبدأ العمل حتى ينصرف عنه، على الرغم من أنه ما زال، دائماً، يعد مثل «هذه السيرة الذاتية الأمينة على الحقيقة بصورة كاملة أكبر نفعاً... من كل هذا اللغو الفني الذي يملأ اثني عشر مجلداً من أعمالي، والذي ينسب إليه الناس اليوم أهمية لا يستحقها البتة» ذلك لأن مقياسه للأصالة مما عنده بمعرفة حياته الخاصة بمرور السنين، فقد عرف الصورة الكاملة ذات المعاني الكثيرة، والبعيدة الغور، والقادرة على التبدّل، لكل حقيقة، وحيثما كان ابن الثالثة والعشرين ينطلق مسرعاً كمن يجري على سطوح ناعمة كالمرآة، فإن الباحث المطّلع، عن الحقيقة، بعدئذ، يجفل مروّعاً وقد غدا يشعر بالمسؤولية. فهو يخاف ضروب العجز والدناءة التي تتسلّل إلى كل تاريخ خاص على نحو لا سبيل إلى تجنُّبه. وهو يخاف من أنها «حتى إذا لم تكن كذبة مباشرة فإن مثل هذه السيرة الذاتية خليقة أن تتحوّل إلى كذبة مع ذلك عن طريق الأضواء المسلّطة تسليطاً غير صحيح، بالضوء القوي الموجه توجيهاً مقصوداً على ما هو جيد، وبالتعتيم على ما هو سيئ في داخلها» ويعترف بصراحة قائلاً: «ثم إنني حين قررت مرة أخرى أن أسجّل الحقيقة العارية وألاّ أخفي شيئاً من حياتي تولاّني الخوف من الأثر الذي لا بد أن يكون لمثل هذه السيرة الذاتية» غير أننا لا ينبغي لنا أن نبالغ في الشكوى من هذه الخسارة، ذلك لأننا نعلم على وجه الدقة، من كتابات ذلك الزمان، أي «الاعتراف» أنه فيما يتصل بالحاجة إلى الحقيقة عند تولستوي لا بد أن تكون كل إرادة تتعلق بالتصوير قد تحولت دائماً منذ أزمته الدينية إلى شهوة متعصبة لجلد النفس كشهوة أولئك الذين يضربون أنفسهم بالسياط، وجنحت بكل

اعتراف إلى تجريح ذاتيّ متشنّج. فلم يكن تولستوي السنوات الأخيرة هذا يريد أن يصوّر نفسه، منذ عهد بعيد، بل كان يريد مجرد إذلال نفسه أمام الناس، «أن يقول أشياء كان يخجل من الاعتراف بها لنفسه». وعلى هذا النحو فإن هذا التصوير الذاتي النهائي، بما فيه من تشهير شديد بضروب «الدناءة والخطايا المزعومة» خليق أن يكون كما يبدو تشويهاً للحقيقة. ويضاف إلى ذلك أننا نستطيع أن نستغني عنه استغناءً كاملاً، ذلك لأننا نملك على كل حال سيرة ذاتية أخرى هي في الحقيقة شاملة للحياة محيطة بالزمان، لتولستوي، وربما كانت أكمل السير التي كتبها أديب عن نفسه عدا سيرة جوته، وذلك في جملة أعماله ورسائله ومذكراته. فالملازم النبيل الصغير أو لينين في «القوزاق» الذي يهرب من كآبة موسكو وبطالتها إلى المهنة والطبيعة ليجد نفسه هناك، يعد حتى في كل خيط من خيوط ثيابه، وفي كل قسمة من قسمات وجهه، صورة أمينة لتولستوي، نقيب المدفعية الشاب. وأما بيير بيزوخوف الغارق في التفكير، الثقيل الدم، في «الحرب والسلام»، وأخوه فيما بعد، الباحث عن الله، والكادح كدحاً لاهياً من أجل معنى الوجود، وهو النبيل الريفي ليفين في «آنا كارنينا» فهما حتى في الجانب الجسدي، تولستوي الذي لا تخطئه العين عشية أزمته. ولن تخطئ عين أحد في التعرف، من تحت طيلسان «الأب سيرجيوس» على صراع المشهور من أجل القداسة، وفي «العفريت» على مقاومة تولستوي الطاعن في السن لمغامرة شهوانية، وفي الأمير نيشليودوف، هذه الشخصية الأكثر لفتاً للنظر بين شخصياته (فهي تنتقل بخطواتها في كل عمله) والشخصية الممثلة لرغبة مدفونة في

الأعماق من كيانه، على تولستوي المثالي، الذي يحمّله كل مقاصده وأفعاله الأخلاقية. بل إن ذلك المدعو «ساريزين» في «ضوء يسطع في الظلام» يستتر بإهاب رقيق جداً، ويشي بتولستوي في كل مشهد من مشاهد مأساته المنزلية على نحو يبلغ من كماله أن الممثل ما زال حتى اليوم يتخذ قناعه دائماً. على أن طبيعة واسعة بهذا القدر مثل طبيعة تولستوي كانت مضطرة إلى أن توزّع نفسها على عدد كبير من الشخصيات، ومثلما كانت قصيدة جوته تماماً كان نثر تولستوي لا يعني شيئاً آخر سوى مذهب عظيم وحيد متتابع عبر حياة بأكملها، بتكامل صورة إلى صورة، بحيث لا يكاد يوجد ضمن عالم النفوس، هذا المتعدد الجوانب، موضع واحد فارغ لم يُسبَر غورُه، أرض مجهولة، وكل المسائل تجري مناقشتها، من اجتماعية وعائلية، وملحمية وأدبية، ودنيوية وميتافيزيقية. ومنذ عهد جوته لم نعرف قط الوظيفة الفكرية الأخلاقية لأديب دنيويّ معرفة كاملة شاملة، شافية وافية، بهذا القدر. ولأن تولستوي يمثل ضمن هذه الإنسانية التي تبدو متعالية عن الإنسانية، مثل جوته بالضبط، الإنسان العادي المعافى، النسخة الكاملة عن النوع، (الأنا) الخالدة و(النَحْنُ) العالمية، فإننا نحسّ بسيرته الذاتية -أضعافَ ما نحسّ بها لدى جوته -صورةً مكتملة للحياة التي تكمّل نفسها.

* * *

الأزمة والتبدّل

إن أهم حدث في حياة إنسان هو اللحظة التي يعي فيها أناه. ونتائج هذا الحدث يمكن أن تكون أكثر النتائج إسداءً للخير أو أشدها إثارةً للفزع.

تشرين الثاني ١٨٩٨

وإنما يتحوّل كلُّ تعرّض للخطر إلى نعمة، وكل عائق إلى عون وحافز للشفاء في المجال الإبداعي، لأنه يستفزّ طاقات مجهولة من طاقات النفس استفزازاً عنيفاً. وما من شيء يغدو أشد خطراً على الحياة الأدبية من الرضا والسبيل السهلة. ولم تكن مسيرة تولستوي الدنيوية تعرف مثل هذا الاسترخاء الذي يحمل على نسيان النفس، وهو السعادة للإنسان، وهو الخطر على الفنّان، إلاّ مرة وحيدة. ولم تهب نفسُه النهمةُ لذاتها، في غمرة حَجّه إلى نفسه، راحةً وقراراً إلاّ مرة واحدة. ويعيش تولستوي ستة عشر عاماً ضمن حياة تبلغ ثلاثاً وثمانين سنة، وذلك مجرد الزمان الممتد من زواجه حتى اختتام كلتا الروايتين «الحرب والسلام» و«آنا كارنينا»، في سلام مع نفسه ومع عمله. ويصمت كتاب

اليوميات، هذا المحضر الصغير لضميره، ثلاثة عشر عاماً (١٨٦٥ حتى ١٨٧٨). ولا يعود تولستوي، السعيد، الغارق في عمله، يراقب نفسه، بل يراقب العالم فحسب، فهو لا يسأل، لأنه ينتج، سبعة أطفال، والعملان الملحميان الأكثر قوة: ففي تلك الأيام، وفيها وحدها، يعيش تولستوي شأن كل الآخرين الذين لا يحملون همّاً، في الأنانية الشريفة للعائلة من الناحية المدنية، سعيداً راضياً، لأنه متحرر من «السؤال المرعب، من الـ (لماذا)». «ما عدت أشغل فكري بوضعي (فقد ولّى كل اشتغال بالتفكير) وما عدت أنقِّب في أحاسيسي -أما علاقاتي بالعائلة فأحسّ بها فحسب ولا أنظر فيها. وهذه الحالة تكفل لي مقداراً فائقاً من حرية الفكر». والاشتغال بالنفس لا يعوق الصياغة الفنية المتدفقة في الداخل، والحراسة الصارمة أمام الأنا الأخلاقية تتراجع وقد أخذها النعاس، وتتيح للفنّان حرية الحركة، واللهو الحسّي الكامل. ويغدو ليو تولستوي مشهوراً في تلك السنين، ويضاعف ثروته أربعة أضعاف، ويربّي أطفاله، ويوسّع داره، غير أن إرضاء النفس بالسعادة، وإشباعها بالمجد، وتَسْمينَها بالثروة، كل ذلك لم يُتَح لهذا العبقري الأخلاقي على المدى البعيد. إذْ سيعود دائماً من كل صياغة فنية إلى عمله الحقيقي الأصيل المتصل بالصياغة الكاملة للنفس، ولمّا لم يكن يرى أن هناك ربّاً يتفقده في المحنة، فسوف يتصدّى لها بنفسه. ولمّا لم يهب له الخارج مصيراً فسوف يبتدع لنفسه مأساته من الداخل. ذلك لأن الحياة تريد دائماً أن تظل عائمة في الهواء -وما أحرى حياةً شامخةً كهذه بذلك! فإذا ما نضب معين القدر من ناحية الدنيا نقَّب الفكر لنفسه عن ينبوع متفجّر، لكيلا تتوقف دورة الحياة. أمّا ما شهده تولستوي قريباً من

عامه الخمسين، وكان مفاجأة لا تفسير لها عند معاصريه، أي ارتداده المفاجئ عن الفن، وتوجهه نحو الدين، فهذه الظاهرة لا يُنظر إليها على الإطلاق على أنها شيء غير عاديّ -وعَبَثاً يبحث المرء عن شذوذ في تطور هذا الإنسان الذي هو أكثر البشر تمتعاً بالعافية- على أن ما يتجلّى به شذوذه في هذا الصدد إنما هو مجرد عنف الإحساس، كما هو الأمر دائماً عند تولستوي. فالتحوّل الذي يقوم به تولستوي في العام الخمسين من حياته لا يجسّد شيئاً آخر سوى حدث يظل غير مرئيٍّ عند أكثر الرجال بسبب المرونة الأقلّ: ألا وهو التلاؤم الذي لابد منه للعضوية الجسدية -الفكرية مع الشيخوخة المقتربة، السن الحرجة(*) عند الفنّان.

«لقد توقفت الحياة وأصبحت موحشة». على هذا النحو يصوغ بنفسه بداية أزمته النفسية. فقد بلغ ابن الخمسين نقطة حرجة قاتلة، حيث يبدأ الوهن يتطرّق إلى طاقة التشكيل المثمرة في المصل، وتهدد الروح بالانتقال إلى الجمود. وما عادت الحواس تندفع اندفاعاً تصويرياً كعهدها، أما طاقة التلوين في الانطباعات فتغدو باهتة، كتلك التي توجد في شعره، وتبدأ تلك الحقبة الثانية، المألوفة لدينا بالشكل ذاته عند جوته إذ يتسامى عبث الحواس متحولاً إلى معصرة للمعاني، ويتحول الموضوع إلى ظاهرة، والصورة إلى رمز. ومثلما يحدث عند كل تبدّل عميق في الفكر، يمهّد هنا أيضاً أول الأمر توعّكٌ طفيف للجسد لمثل هذه الولادة الجديدة. وثمة خوف من البرد ينتاب الفكر، وخوف من الافتقار رهيب يثير الرعدة فجأة في النفس المضطربة، ويسجّل جهاز الهزّات ذو الأعصاب المرهفة في الجسد على الفور زلزالاً وشيكاً (وهي

(*) Klimakteriun سن اليأس عند النساء. والتعبير مجازي كما هو ظاهر «المترجم»

الأمراض الصوفية عند جوته لدى كل تبدّل!). ولكن حين لا تقدر النفس على تفسير هذا الهجوم القادم من الظلام، يكون الدفاع التلقائي قد بدأ في العضوية، انقلاب في المجال النفسي -الجسدي، بلا معرفة من الإنسان ولا إرادة، وقاية طبيعية لا يمكن اختراقها. ذلك لأنه مثلما ينشأ عند الحيوانات قبل هجمة البرد بزمن طويل، وفجأة، شعر شتويّ دافئ على الجسم، على هذا النحو بالضبط ينشأ للنفس الإنسانية في نقطة الانتقال الأولى إلى الشيخوخة، بمجرد تخطّي الذروة، كساءٌ واقٍ جديدٌ للفكر، غلاف دفاعيّ صفيق. وهذا التغيير العميق من الحسيّ إلى الفكري، الذي ربما كان منطلقه من خلايا الغدد، والذي يبلغ حتى الاهتزازات الأخيرة للإنتاج الإبداعي، هذه الحقبة الخاصة بالسن الحرجة(*) تتشكل في صورة هزّة نفسية مرتبطة بالدم ومتأزّمة، كالبلوغ ذاته، وإن لم يسمع لها صوت في الآثار الأساسية الجسدية فضلاً عن ملاحظته في الآثار الفكرية -هَلُمَّ، يا محلّلي النفس وعلماءها! وعند النساء، في أفضل الأحوال، حيث تحدث ظاهرة تراجع البنية الجنسية على نحو أشد خشونة وظهوراً سريرياً بأشكال تكاد تكون ملموسة، يمكن جمع ملاحظات منفردة، وعلى النقيض من ذلك يظل تحوّل الذكور الأكثر اتساماً بالسمة الفكرية، مع نتائجه النفسية، في انتظار إلقاء الضوء عليها من جانب علم النفس. ذلك لأن السن الحرجة(*) عند الرجال تكاد تكون، بإجماع الرأي، الوقت المفضّل للتحولات الكبرى، والثوب الواقي لضروب التسامي، الدينية والأدبية والعقلية، الذي يلفهم جميعاً حول الوجود الذي ينزف إذ يزداد ضعفاً، وهو التعويض الفكري عن الحسيّة

(*) انظر الحاشية السابقة.

المتناقصة، والإحساس المتعاظم بالدنيا مقابل الإحساس المتضائل بالذات والطاقة الحيوية المتراجعة. فهو إذاً متكامل تماماً مع البلوغ، وعلى نحو مماثل له في خطره على الحياة عند أولئك المعرَّضين للخطر، ومماثل له في عنفوانه عند أولي العنفوان، ومماثل له في إنتاجه عند أولي الإنتاج، إذ تمهّد السن الحرجة عند الرجال بهذه الطريقة لحقبة نفسية إبداعية من لون آخر، لغريزية صيفية فكرية بين الارتقاء والانحدار. فنحن نلقى عند كل فنان ذي شأن لحظة الأزمة التي لا مندوحة عنها، ولكننا لا نلقاها بلا ريب عند طبيعة كالصلصال الناريّ لها مثل هذه القدرة على التنقيب ومثل هذه السمة البركانية التي تكاد تكون مدمّرة، مثلما هو الأمر عند تولستوي. ولو لاحظنا هذا من مجال واقعي، ومن منطلق الموضوعية المريحة، لما بدا تولستوي في عامه الخمسين في الحقيقة شيئاً آخرسوى رجل متجاوب مع سنيّ الشيخوخة: أي أنه يشعر بأنه يشيخ، وهذا كل شيء. كل معاناته. فثمة بضع أسنان تتساقط، والذاكرة تظلم، وفي بعض الأحيان تخيّم ظلال من الوهن في الأفكار: ظاهرة يومية عند ابن الثمانين. غير أن تولستوي، هذا الإنسان الكامل، هذه الطبيعة التي لم تُتْرَع إلاّ أنهاراً وفيوضاً، يحسّ منذ النسمة الأولى لخريف العمر على الفور أنه ذَبُل واستَحْصَدَ لمنجل الموت. وهو يحسب أنه «لا يقدر على الحياة إذا لم يكن ثَملاً بالحياة». فهو إذاً اكتئاب ناشئ عن إجهاد عصبي، ويستولي ذهول حائر على الرجل المتمتع بالعافية المفرطة. وهو لا يستطيع الكتابة، ولا يستطيع أن يفكر - «أنا نائم فكرياً، ولا أستطيع أن أستيقظ، ولا أحس بالارتياح، لقد يئست» - ويجرّ رواية «آنا كارنينا» المملّة الرتيبة إلى نهايتها كما تُجَرُّ الأغلال، ويتلوّن شعره

فجأة باللون الرماديّ، وتقطّع التجاعيد الجبهة، وتثور المعدة، وتَهِن المفاصل، ويستغرق في التفكير متَبلّداً. ويقول: «إنه ما عاد هناك شيء يسرُّه، وما عاد يرجى من الحياة شيء، وإنه سوف يموت قريباً». وهو ينأى بجانبه عن الحياة بكل طاقاته». ويسجل كتاب اليوميات الملاحظتين المدوَّنتين الحاسمتين، إحداهما بُعَيْد الأخرى: «الخوف من الموت»، وبعد ذلك بأيام قوله: «يجب أن يموت وحدَه». غير أن الموت - وقد حاولت أن أفصّل القول فيه لدى تصوير حيويّته- يعني بالقياس إلى هذا العملاق من عمالقة الحياة الفكرةَ الأشدَّ هولاً من كل الأفكار المخيفة، ومن أجل ذلك ترتعد مفاصله على الفور بمجرد أن تبدو بعض العُرى في حزمة طاقته الهائلة وقد أخذت تسترخي.

ولا ريب أن العبقري القائم بالتشخيص الذاتي ليس على خطأ تماماً حين يشم بخياشيمه الكارثة، ذلك لأن شيئاً من تولستوي الأصلي يموت نهائياً في هذه الأزمة، وكان تولستوي حتى ذلك الوقت لم يسأل العالَم أبداً عن معناه الميتافيزيقيّ، وإنما كان يلاحظه كما يلاحظ الفنان أنموذجه، وكان العالمُ يَمْثُل أمامَه مطيعاً حينما كان يرسم صورته،ويدعه يداعبه ويمسك به بيديه المبدعتين. وفجأة يستحيل عليه هذا السرور البسيط، هذا النظر التصويري البحت. وما عادت الأشياء تُسلِم نفسها إليه تماماً، وهو يحس أنها تخفي عنه شيئاً، شيئاً ما وراءها، أي سؤال. وأول مرة يحس هذا الإنسان، ذو الموقف الواضح، بالوجود سراً، وهو يستشعر معنى لا يستطيع أن يدركه بالحواس الخارجية المجردة -ويفهم تولستوي، أولَ مرة، أنه من أجل أن يدرك هذا الخلفيٌّ يحتاج إلى آلة جديدة، إلى عين أكثر خبرة، وأكثر وعياً،

إلى عين مـفكِّرة. وربما توضح الأمـثلة هذا التـبدّل الداخلي على نحـو أكثـر عـقلانيـةً. فـقـد رأى تولسـتـوي في الحـرب مـئـات المرات أناسـاً يموتون، ووصف نزيفهم دونما تساؤل عن الحق والباطل، رسّاماً، شـاعراً، مجرّدَ بؤبؤٍ عاكس، وشبكية حساسة للأشكال، وهويرى الآن في فـرنسا رأس مـجرم يسقط عـن المقصلة فيكون له دويّ، وعلى الفور يثور فـيـه أوار أخلاقي ضد البشـرية كلها. ولقد مر آلاف المرات بفلاحي قـريتـه، راكباً، وهو السيد، البـارون، الشريف، ولم يكن يبالي أن يغشّيَ جوادُه في سيـرِه الخَبَب أثوابَهم بالغبـار، وكـان يتـقبّل منهم تحـيـة العـبـودية الذليلة على أنهـا أمر بدهيّ، والآن يلاحظ أول مرة أنهم حفاة، ويلاحظ فقرهم وحياتهم المروَّعـة ذات الحق السليب، ويطرح على ضميره أول مرة سؤال: أيحقّ له، هو نفسـه، أن يظل غيـر مـبالٍ إزاء عَـوَزهم وكدحهم. وكانت عربته الفارهة تطوي الأرض طياً في موسكو وهي تمر بجماعات المتسـولين الذين يرتعدون من البرد من دون أن يحوّل رأسه نحوهم، أو يصرف إليـهم أقل انتبـاه. وكـان الفـقـروالبـؤس والقمع، والعـسكرية، والسجون، وسيـبيريا، بالقيـاس إليه وقـائع طبيـعية كـالثلج في الشـتـاء والماء في البـرمـيل، والآن، وفـجأة، يتـعـرف المسـتـيقظ، لدى إحصـاء للسكان، على وضع الطبقـة العـاملة الرهيـب، على أنه شكوى مـوجـهة ضد بحبـوحتـه. ومنذ أن كف عن الإحسـاس بالإنسـانيّ على أنه مـجـرد مـادة ينبـغـي «أن يدرسـهـا ، ويلاحظهـا » ينهـار نظام الحـيـاة الهـادئة التصـويرية مُطْبقاً على نفسه، فلا يستطيع من بعدُ أن ينظر إلى الحياة نظرة المصـور البـاردة، بل يضـطر إلى التـسـاؤل بلا هوادة عن المعنى واللامـعنى، ومـا عـاد يشعـر بأي شيء إنسـانيّ انطلاقـاً مـن ذاته، في

تمركـز حـول الأنا، أو انطواء على النفس، بل على نحـو اجتـمـاعي، أخـويّ، منفـتح: فـقـد «أصـابه» وعي الجـمـاعـة، بكل شيء، كـالمرض. وكـان يتـنهّد قـائلاً: «ليس من الواجب على المرء أن يفكّر -فالتـفـكير مؤلم إلى حد لا يطاق» ولكن منذ أن تفـتحت عين الضمير هذه تغدو معاناة البشرية، الألمُ الأوّل في الدنيا، منذ الآن، وعلى نحو لا يتـغيّر، شأنَه الأكثر التصاقاً به. ومن الخوف الصوفي من العدم، من هذا الخوف بالذات، تنشأ رعدةٌ إبداعيـة جديدة أمام الكون، ومن استسلام الفنان الكامل تنجم له رسالة، هي بناء عالمه مرة أخرى، ولكنها تقاس الآن بالمقاييس الأخلاقيـة. فحيثما يؤمن بالموت تهيمن أعجوبة البعث. لقد نشأ ذلك التّولْستوي الذي تبجّله البشرية لا فناناً فحسب، بل من حيث هو أكثر البشر إنسانيةً.

ولكن في تلك الأيام، في ساعة الانهيار المدويّة مباشرة، في تلك اللحظة المقلقة قبل «الصحوة» (كما يسمي تولستوي حالته المضطربة فيما بعد، متعزيًا) لم يكن ذلك المباغت في تبدله يستشعر بعدُ حالةَ الانتقال. فقبل أن تنبثق فيه هذه العين الجديدة للضمير يشعر أنه أعمى تماماً، وليس حوله إلا العمّاء والليل الذي لا مخرج منه. «فلِمَ نعيش إذا كانت الحياة رهيبة إلى هذا الحد؟» على هذا النحو يتساءل التساؤلَ الخالد للكاهن العلمانيّ. وفِيمَ نكدح إذا كان المرء لا يجهد نفسه إلاّ من أجل الموت؟ ويتلمّس الجدران كيائس في قبة السماء المدلهمّة ليعثر على مخرج في أي مكان، أو نَجْوَةٍ بنفسه، أو جذوة من النور، أو بارقة من أمل كبارقة النجوم. وعندما يرى ألاّ أحد من الخارج يمد له يد العون والهدى، عندئذ فحسب يحفر لنفسه نفقاً، وفقاً لمخطط، ومنهج، خطوة خطوة. وفي عام ١٨٧٩ يكتب «الأسئلة المجهولة» التالية على صفحة من الورق:

أ- لماذا نعيش؟

ب- أية علة ينطوي عليها وجودي ووجود أي امرئ من الآخرين؟

جـ- أي غرض ينطوي عليه وجودي وكل وجود آخر؟

ء- ماذا يعني ذلك الانقسام بين الخير والشر، ذلك الانقسام الذي أشعر به وما علة وجوده؟

هـ- كيف ينبغي لي أن أعيش؟

و- ما الموت؟ -كيف أستطيع أن أنقذ نفسي؟

«كيف أستطيع أن أنجو بنفسي؟ كيف ينبغي لي أن أعيش» هذه صرخة تولستوي الرهيبة ينتزعها مخلب الأزمة حارّةً من قلبه. وهذه الصرخة يتردد صداها الآن عبر ثلاثين عاماً إلى أن تعجز الشفتان. فأما الرسالة الخيِّرة التي كانت تأتيه من الحواس فما عاد يصدّقها، وأما الفن فلا يمنح عزاءً، وأمّا سِكْر الشباب فقد انتهى إلى صحوة قاسية، ومن كل صوب يُقْبِل البردُ كالنهر المتدفّق. كيف أستطيع أن أنجو بنفسي؟ وتظل هذه الصرخة تزداد سُعاراً على نحو مطرد. ذلك لأنه لا يمكن أن يتّفق أن يكون هذا الذي لا معنى له في الظاهر، بلا معنى بالفعل. فالعقل وحده لا يكفي إلاّ لمعرفة الحيّ، فأما الموت فلا. ومن أجل ذلك تعوزنا طاقة نفسية أخرى لإدراك ما لا يمكن تناوله بالحس. ولمّا كان لا يجدها في نفسه، وهو إنسان الحواس، غير المؤمن، فقد خرَّ على ركبتيه، في غمرة الحياة، (Media in Vita) فجأة، في خشوع بين يدي الربّ، ويطْرِح معرفته بالدنيا، تلك المعرفة التي أسعدته خمسين حولاً سعادة لا حد لها، بازدراء، ويسأله الإيمان بقلب مضطرم: «هَبْ ليَ الإيمان، يا ربّ، وأوْزِعْني أن أعين الآخرين على العثور عليه».

المسيح الفنّي

يا إلهي، ما أصعب أن يعيش المرء بين يدي الرب وحده -أن يعيش كما عاش البشر الذين ألقي بهم في هاوية، وكانوا يعرفون أنهم لن يخرجوا أبداً، ولن يعرف أحد كيف عاشوا هناك -ولكن يجب على المرء، يجب عليه أن يعيش على هذا النحو لأن حياة كهذه هي وحدها الحياة. ألا فأعنّي يارب!

«اليوميات»، تشرين الثاني ١٩٠٠

«هبْ لي إيماناً يا رب» كذلك يجأر تولستوي بالدعاء، وهو يائس، لربه الذي كان يجحده حتى ذلك الوقت. غير أنه يبدو أن هذا الإله لا يتجلّى لأولئك الذين يفرطون في الإلحاف عليه بالمسألة. ذلك لأن تولستوي يحمل ضيقَ صدره المتسم بالاندفاع العاطفي، وهو النقيصة الأولى عنده، حتى يدخله في العقيدة. فليس يكفي أن يطلب إيماناً، كلاّ، فلا بدّ أن يناله على الفور، جاهزاً بين عشية وضحاها، ومطواعاً كفأس، ليستأصل أجمة شكوكه بأسرها. ذلك لأن السيد النبيل الذي تعوّد أن

يتواثب الخدم من حوله في رشاقة وسرعة، وقد أفسده أيضاً تدليل الحواس ذوات الرؤية الواضحة والسمع الواضح، تلك التي كانت تتيح له كل علم من علوم الدنيا في مثل سرعة غمضة العين، هذا السيد لا يريد أن ينتظر صابراً، وهوالرجل الذي لا يتماسك، وهو ذو المزاج والعناد، إنه لا يريد أن ينتظر، غارقاً كالرهبان في إصغاء مستديم إلى التسرّب التدريجيّ للضوء العلويّ -كلا، بل ينبغي أن تشرق الروح المدلهمّة مرة أخرى على الفور كالنهار. فإن فكره المندفع الذي يثب فوق كل العقبات، يريد أن ينطلق إلى «معنى الحياة» -«أن يعرف الله»، «أن يفكر في الله» كما يقول في جرأة تكاد تبلغ الاستخفاف بالدين. ذلك لأنه يأمل أن يتمكن من اكتساب الإيمان، وأن يغدو مسيحياً ومتواضعاً، وأن (يسكن في الله)، بالتعلّم، بالرشاقة والبراعة اللتين يتعلم بهما الآن، وهو أشيب الشعر، الإغريقية والعبرية، ويغدو فجأة عالماً من علماء التربية واللاهوت أو عالماً في الاجتماع خلال ستة أشهر، وفي أحسن الأحوال خلال سنة عابرة.

ولكن أنّى للمرء أن يجد إيماناً على هذا النحو المباغت، إذا لم يكن المرء يحمل في نفسه نواةً من الإيمان؟ وكيف يغدو المرء بين عشية وضحاها رقيق القلب، طيباً، متواضعاً، وفرانسيسكانياً وديعاً، إذا ظل طوال خمسين عاماً لا يقيّم العالم إلاّ بعين الملاحظ التي لا تأخذها لومة لائم، وهو عدميّ واعٍ وروسيٌّ أصيل، ولم يكن يحس، في ذلك العالم، إلاّ بنفسه، على أنها شيء مهم وجوهري؟ وكيف يطوّع المرء مثل هذه الإرادة الصلبة كالحجر فيحولّها بلمسة واحدة إلى حب للبشر ينطوي على الدماثة، ومن أين يكتسب المرءالإيمان، ونسيان الذات إزاء قوة أعلى

متعالية عن هذا العالم؟ من البدهي أنه يُلْتَمَسُ لدى أولئك الذين يملكون الإيمان أو يدّعون على الأقل أنهم يملكونه، كما يقول تولستوي في نفسه: أي لدى الأمّ الأرثوذكسية، الكنيسة. وعلى الفور يلقي تولستوي بنفسه أمام الأيقونات، على ركبتيه. فالرجل اللجوج (لا يمهل نفسه) ويصوم، ويحج إلى الأديرة ويناقش الأساقفة والقسّيسين الأرثوذكس وينهك أوراق الإنجيل تقليباً. ويظل يجهد نفسه ثلاثة أعوام ليكون مؤمناً راسخ الإيمان. غير أن هواء الكنيسة يسوق بخوراً فارغاً وصقيعاً إلى نفسه المرتعدة من البرد من قبل، وسرْعان ما يصفُق البابَ إلى الأبد، بينه وبين التعاليم القائمة على الإيمان القويم، خائب الأمل، كلاّ، فالكنيسة لا تملك الإيمان الصحيح، كما يتبيّن له، أو الأحرى أنها قد تركت ماء الحياة يتسرّب، وضيّعته، وزوّرته. وهكذا يستأنف البحث: ربما يعرف الفلاسفة، أساتذة الفكر، شيئاً أكثر حول «معنى الحياة» هذا الخفيّ. وعلى الفور يبدأ تولستوي في انتفاضة وحشية، شأن المحموم، بقراءة كل الفلاسفة، في كل العصور، وهو يخلط بعضهم ببعض طولاً وعرضاً (بأسرع مما ينبغي لهضمهم وإدراكهم) وكان شوبنهاور الأوّلَ، الضجيعَ الأول لكل إظلامٍ في النفس، ثم سقراط وأفلاطون، وكونفوشيوس، ولاوتْسهِ، والصوفيّين، والرواقيين، والرِّبْبيّين، ونيتشه. ولكنه سَرْعان ما يطوي الكتب. فهؤلاء أيضاً ليس لديهم وسيلة أخرى في النظرة إلى العالم سوى وسيلته، وسيلة العقل المفرط في الحدّة، وذي النظرة المؤلمة. وهؤلاء أيضاً ليسوا إلاّ نافذي صبرٍ في تطلعهم إلى الرب. وليسوا مستكينين إلى الله. وهم يبتدعون أنظمة للفكر، غير أنهم لا يشيدون سلاماً للنفس المضطربة، ويقدمون معرفة، غير أنهم لا يمنحون عزاءً.

ومثلما يذهب مريض معذّب أعيا العلمَ علاجه، بعاهته، إلى النساء اللواتي يعالجن بجذور النبات، وإلى الحجّامين في القرية، يذهب تولستوي، يذهب أحْفَلُ الناس في روسيا بالفكر، في العام الخمسين من حياته، إلى الفلاحين، إلى «الشعب»، ليتعلّم منهم، آخر الأمر، وهم غير المتعلمين، الإيمانَ الصحيح. أجل، فهؤلاء الذين لم يتعلّموا، والذين لم تربك عقولهم الكتابة، هؤلاء المساكين والمعذبون، الذين يعملون بالسخرة دونما شكوى، والذين يرقدون صامتين في ركن من الأركان كالبهائم يمدّون بذرة الموت بالنمــــاء، هؤلاء الذين لا يرتابون لأنهم لا يفكرون، أهل البساطة المقدسة، لا بد أنهم ينطوون على سرٍّ ما، وإلاّ لما استسلموا على هذا النحو ولوَواْ أعناقهم، ولا بدّ أن يعرفوا شيئاً، في بلادِتهم، مما لا تعرفه الحكمة والفكر الثاقب، وبفضله يعدّ هؤلاء، المتخلفون في العقل، متفوقين في الروح. «فالحياة التي نحياها خاطئة، والحياة التي يحيونها هي الصحيحة» -ومن أجل ذلك يتجلّى الربّ في حياتهم الصابرة، على حين يبتعد الفكر وحبّ المعرفة مع اندفاعه «الشهواني الذي لا جدوى منه»، عن ينبوع النور الحقيقي في القلب. ولو لم يكن لهم عزاء، ولو لم يكن في داخلهم عشب شافٍ سحري لما استطاعوا أن يحتملوا بهذا المرح حياة بائسة على هذا النحو: فلا بد أنهم يخفون إيماناً ما. ويتملّك الرجلَ الذي لا يُكبح جماحه لَجاجٌ في تحصيل هذه الوسيلة السرية. ويقنع تولستوي نفسه قائلاً: من هؤلاء، منهم فحسب، من «الشعب الرباني» وحده يستطيع المرء أن يتعرّف على الحياة «الصحيحة»، على الصبر العظيم، والانغماس في الحياة الشاقّة، والموت الأشقّ.

إذاً فَهلُمَّ إليهم، وادْخُل في صميم حياتهم، لتسترق السمع إلى السرّ الرباني لديهم! واخلع عنك ثوب النبلاء، وصِدار الفلاح الكادح الخشن وابتعد عن المائدة ذات المآكل اللذيذة، وعن الكتب التي لا حاجة إليها: فما ينبغي للجسد أن يغذّيه منذ الآن إلاّ الأعشابُ البريئة ولبن الحيوانات اللطيف، وما ينبغي أن يغذيّ العقل الفاوْستي(*) إلاّ التواضع والخدَر والذهول. وهكذا يقف ليونيكولايفتش تولستوي، سيد ياسنايا بوليانا(**)، وأكثر من ذلك: سيّد الملايين في الفكر، في العام الخمسين من حياته، بنفسه وراء المحراث، ويحمل على ظهره العريض كظهر الدببة، جرة الماء من الينبوع، ويدرس الحبوب بين فلاحيه بعناد في العمل لا يتطرّق إليه الكلال. وإذا اليدُ التي كتبت «آنا كارنينا» و«الحرب والسلام» تدخل الآن الخيط في المخرز لتسلكه في نعلين خاطهما بنفسه، وتكنس القمامة من الحجرة، وتخيط بنفسها الثوب الخاص. فهلُمَّ واقترب، متعجّلاً، هلُمَّ واقترب ملتصقاً «بالإخوة» -وعلى هذا يأمل تولستوي، أن يغدو «شعبياً» بحركة واحدة من إرادته، ويكون بذلك «مسيحياً ربانياً». وينزل في القرية إلى أولئك الذين مازالوا نصف أقنان (ولدى اقترابه منهم يمسكون بقبعاتهم من الحرج)، ويدعوهم إلى البيت، حيث يسيرون بأحذيتهم الغليظة مرتبكين على الأرضيّات العاكسة للضوء وكأنهم على زجاج، ويتنفسّون الصعداء لأن «السيد» لا يريد بهم شراً، ولا يزيد الفوائد والإيجار أضعافاً كما كانوا يخشون -بل يريد أن يتحدث معهم، خصوصاً وبالذات، عن الله -وإنه لأمر غريب:

(*) نسبة إلى فاوست، بطل جوته المعروف.

(**) اسم المنطقة التي تقع فيها أملاك تولستوي. «المترجم»

فهم يهزون برؤوسهم في حرج-: دائماً عن الله. ويتذكرون، وهم الفلاحون الطيبون في ياسنايا بوليانا، أنه فعل ذلك من قبل ذات مرة، وكان ذلك في المدرسة، حيث قام السيد الكونت بتعليم الأطفال بنفسه (ثم اعتراه الملل). ولكن ماذا يريد الآن؟ ويصغون إليه في غير ثقة، لأن ذلك العدميّ المتنكّر يندفع نحو «الشعب» في الحقيقة مثل جاسوس، يقوم بالاستطلاع من أجل الاستراتيجية الضرورية لحملته نحو الربّ.

غير أن هذه الضروب الشديدة من الاستطلاع لا تنفع إلاّ الفنّ والفنان -إذ يدين تولستوي بأجمل أساطيره لقصاصي القرية الريفيين، وتكتسب لغته طابعاً حسياً وعصارة، بصورة رائعة، من الكلمة الفلاحية التصويرية البسيطة -ومع ذلك فإن سر البساطة يستعصي على التحصيل. وقد قال دوستويفسكي، قبل الأزمة المرضية، لدى ظهور «آنا كارنينا» عن ليفين، الصورة المنعكسة لتولستوي: «في وسع مثل هؤلاء الناس، مثل ليفين، أن يعيشوا مع الشعب ما شاؤوا أن يعيشوا، غير أنهم لن يصيروا شعباً أبداً. إن ظلمة النفس وقوة الإرادة، مهما كانتا مزاجيّتين، لا تكفيان لإدراك الرغبة في النزول إلى الشعب، وتحقيقها. وتلك الطلقة النفسية في الصميم يصيب عبقريّ الرؤى مركز التبدّل في الإرادة عند تولستوي، ويميط اللثام عن الفعل القسريّ المصطنع الذي لا يصدر عن حب فطري ينبض بالدم، بل عن أخوة لتولستوي مع الشعب بدأت من محنته النفسية. ذلك لأنه مهما تظاهر بمظهر البسطاء والفلاحين بفعل إرادته، فلن يستطيع تولستوي، رجل الفكر أن يزرع نفسية الفلاح الكادح بدلاً من تأويله الواسع الذي يحيط بالعالم، ولن يستطيع مثل هذا الفكر المتعلق بالحقيقة أبداً أن ينزل بنفسه قسراً، وبصورة كاملة، إلى إيمانيّةٍ مشوّشة مختلطة كإيمانية الفحّامين،

وليس يكفي أن يزج بنفسه بغتة في الزنزانة مثل فرلين، ويصلي قائلاً: «يا ربّ. هب لي البساطة» وإذا نواة التواضع تزهر في الصدر. فلا بد للمرء أول الأمر أن يكون ويصير ما يدين به: فلا الارتباط بالشعب عن طريق سرّ التعاطف ، ولا إرضاء الضمير عن طريق التديّن الكامل يمكن أن ينصبّا دفعة واحدة في النفس مثلما يحدث في تماسّ كهربائي. فأما اتخاذ ثوب الفلاحين وشرب «الكواس»(*)، ودَرْس الحقول، فكل هذه الأشكال الخارجية من المساواة يمكن أن تتحقق بسهولة كسهولة اللعب، كسهولة اللعب حتى بمعنى مزدوج -غير أن الفكر لا يمكن إخماده أبداً، ولا يمكن الهبوط بيقظة إنسان وفق هواه، عن طريق يُزال كما يحدّ المرء من ارتفاع شعلة الغاز. وتظل طاقة الإضاءة واليقظة في فكر كل إنسان المقياس الفطري الذي لا يمكن تغييره، وهي تمثل سلطة فوق إرادته، ومن أجل ذلك تعدّ واقعة خارج مجال إرادتنا، بل إنها تلتهب مرتفعة بمزيد من الشدة والاضطراب، كلما أحست أنها مهددة في واجبها المستقل المتمثل في الإشراق اليقظ. فكما أن المرء لا يستطيع، بضروب العبث الروحيّ، أن يرتقي، برياضته، إلاّ درجة واحدة فوق مستوى معرفته الفطريّ، إلى معرفة أعلى، فكذلك لا يقدر الذهن بتأثير فعل مباغت من أفعال الإرادة، إلا على الارتداد درجة واحدة نحو البساطة.

ومن المستحيل ألاّ يكون تولستوي، هذا الفكر المتميز بالدراية وبعد النظر، قد أدرك بنفسه، وبسرعة، أن الهبوط بمستوى التعقيد الفكري إلى بساطة نيتشَويّة(**)، لم يكن ممكناً حتى بالقياس إلى إرادة هائلة على هذا النحو، كإرادته، بين عشية وضحاها. فلم يقل

(*) شراب يشبه البيرة .

(**) نسبة إلى نيتشه .

الكلمة الرائعة امرؤٌ آخر سواه ذاته (فيما بعد، بلا ريب): «إن اقتحام الفكر بالقوة كاصطياد أشعة الشمس، فمهما يُرِدِ المرءُ أن يُغطّيها بشيء عَلَت عليه». وعلى المدى الطويل لم يكن في وسعه أن يخدع نفسه حول ضآلة قدرة ذهنه الرجوليّ الفظّ، المعاند، المكابر، على تواضع خامل ثابت. ففي تلك الأيام، لم يكن حتى الفلاحون ينظرون إليه أبداً نظرتهم إلى واحد منهم حقاً، لأنه كان يرتدي ثوبهم، ويشاطرهم عاداتهم ظاهراً. ولم يفهم العالم هذا الفعل أبداً على أنه شيء آخر سوى تنكُّر. بل إن أقرب الناس إليه بالذات، زوجته وأطفاله، و......، أصدقاءه الفعليين (لا التولستوويين المحترفين) يرقبون إرادة الانحدار، هذه المتشنّجة القسرية عند «الأديب الكبير للشعب الروسيّ» بغير ثقة وبغير ارتياح (كذلك يدعوه، تورجينيف، من سرير الموت، إلى العودة إلى الفن) إلى عالم لا فكريّ مناقض لطبيعته. أما زوجته، وهي الضحية المأساوية لصراعاته النفسية، فتقول له في تلك الأيام الكلمة الأكثر إقناعاً: «لقد كنت تقول من قبل إنك مضطرب لأنك لا تملك الإيمان، فما بالك الآن غير سعيد وأنت تقول إنك تملكه؟» -حجة بسيطة كل البساطة، ولا سبيل إلى دحضها. ذلك لأنه ما من شيء يشير عند تولستوي، بعد تحوله المذهبي، إلى رب الشعب الذي وجده في إيمانه هذا القائم على انطلاقة النفس، بل على النقيض من ذلك، يحس المرء دائماً أنه ما يكاد يتحدث عن عقيدته حتى يَتَخَلَّصَ من تردد في الاقتناع إلى يقين يقوم على الصراخ، فكل أفعال تولستوي وأقواله في ذلك الوقت بالذات، وقت التحوّل المذهبي، لها إيقاع صراخ مزعج، وفيها شيء من المباهاة،

والعنف، والنزوع إلى الشجار، والتعصب المذهبي. فتلك مسيحيته تدوّي كالنفير، وتواضعه يرفع ذيل الطاووس تيهاً، ومن كانت له أذنان أكثر إرهافاً أحَسَّ من خلال المبالغة الكامنة في تحقيره لنفسه شيئاً من كبرياء تولستوي القديمة، إلاّ أنها الآن منقلبة إلى افتخار معكوس، إلى التواضع الجديد. وبِحَسْبِ المرء أن يقرأ الموضِع المشهور من اعترافه، الذي يريد فيه أن «يبرهن» على تحوّله المذهبي، وذلك بأن يبصق على حياته الخاصة السابقة، ويقلّل من شأنها: «لقد قتلت في الحرب بشراً، وأثرت مبارزات، وبدّدت في الميسر الثروة التي كنت أبتزُّها من الفلاحين، وكنت أؤدبهم بالضرب المبرِّح، وكنت أمارس الفجور مع النسوة الطائشات، وأخادع الرجال، كذب، ونهب، وخيانة زوجية. وكنت أمارس كل أنواع السكر والفظاظة، وارتكبت كل فضيحة، ولم أدع جريمة إلاّ ارتكبتها» ولكيلا يغتفر له أحد هذه الجرائم المزعومة، من حيث كونه فناناً، يمضي في اعترافه الكنسيّ الصاخب قائلاً: «في أثناء هذا الوقت بدأت في الكتابة بدافع الغرور وحب الربح، والكبرياء. ولكي أغتصب المجد والثروة كنت مضطراً إلى قمع الخير في نفسي والانحطاط بها إلى الخطيئة».

وهذه كلمات اعتراف رهيبة، بلا ريب، وهي تهزّ النفس بانفعالها الأخلاقي، ومع ذلك، فهل وُجِد في تلك الأيام أي امرئ يزدري ليو تولستوي حقاً، على أنه «وغد» كما يشير إلى نفسه في شهوة متعصبة إلى تحقير النفس، لأنه استعمل بطاريته في الحرب على النحو الذي يمليه الواجب، أو لأنه انغمس في الشهوات الجنسية بحكم كونه رجلاً شديد الفحولة خلال فترة العزوبة، أي على أساس تلك الاتهامات الذاتية،

ويحتقره على أنه إنسان منحط آثم. أوَ لا تثور بالأحرى شبهة تتمثل في أن ضميراً مفرطاً في الاستثارة يخترع هنا آثاماً بأي ثمن، بدافع الكبرياء المتواضعة، وأن نفساً مجنونة بالاعتراف تريد جرائم لا وجود لها على الإطلاق لتكون بمنزلة حمل الصليب على العاتق» -مثلما يلفّق أجير الدار في (راسكولنيكوف) لنفسه جريمة القتل- «ليبرهن» على ذاته مسيحاً؟ أو لا توحي هذه الرغبة ذاتها في البرهنة على الذات، وهذا التحقير التشنّجي المرضيّ الصاخب كصخب الأسواق، للذات عند تولستوي، بعدم وجود تواضع متماسك يرسل أنفاسه على نحو متزن، أو بعدم وجوده بعدُ في هذه الروح المزَعزَعة، بل ربما أوحت بوجود غرور معكوس مؤجّل على نحو خطير؟ وعلى أية حال فإن هذا التواضع لا يسلك سبيل التواضع، بل على النقيض من ذلك، فما من شيء يمكن تصوره أكثر عاطفية وحماسة من هذا الكِفاح الزُهديّ ضد العاطفة والهوى. فما يكاد هذا اللجوج يصيب شرارة صغيرة غير ثابتة بعدُ، من الإيمان في نفسه حتى يريد على الفور أن يشعل بها البشرية كلها وهو يحاكي بذلك أولئك الأمراء البرابرة من الجرمان الذين ما تكاد رؤوسهم تبتلّ بماء التعميد حتى يبادروا إلى الفأس ليسقطوا أشجار البلوط التي كانت مقدسة لديهم حتى ذلك الوقت. وإذا كان الإيمان يعني الاطمئنان في الله فإن هذا اللجوج الرائع لم يكن قط مؤمناً صبوراً، ولم يكن هذا المتوهّج الذي لا يكفيه شيء قط، مسيحاً، ولا يجوز أن يُعدّ هذا الباحث عن الرب، وهذا المضطرب أبداً، من المؤمنين إلاّ إذا سمينا التلهّف اللامحدود إلى التديّن، ديناً.

على أن أزمة تولستوي ترتفع، بهذا النجاح الجزئي، والوصول غير المؤكد، إلى إيمان، فوق المعاناة الفردية بصورة رمزية، وإنه لمثال جدير

بالنظر أبداً، أنَّ هذا الإنسان الذي يعد من أقوى البشر إرادة لم يتهيأ له أن يغيِّر الجِبلَة الأولى لطبيعته دفعة واحدة، وأن يقلب جوهره الخاص إلى النقيض عن طريق فعل تتجلّى فيه الطاقة. فالصيغة المرسومة لحياتنا تقبل ضروباً من التحسين والصقل والإرهاف، كما أن الحماسة للأخلاق تستطيع أن تصعِّد جانب التهذيب والأخلاق فينا بفضل العمل الواعي والدؤوب، غير أنها لا تستطيع أبداً أن تمحو المعالم الأساسية لشخصيتنا ببساطة، وتعيد بناء جسدنا وفكرنا وفقاً لنظام معماري آخر، وعندما يرى تولستوي أن المرء يستطيع «أن يقلع عن الأنانية كما يقلع عن التدخين»، أو أن المرء يستطيع اكتساب الحب «بالغزو»، وفرض الإيمان، فإنما تتناقض عنده نتيجة متواضعة كل التواضع مع جهد هائل يكاد يكون جنونياً. ذلك لأنه ما من شيء يشهد أن تولستوي، الإنسان الغضوب، الذي «تبرق عيناه بمجرد أن يعارضه المرء معارضة ضئيلة فحسب، قد غدا، نتيجة لتحوّله المذهبي المفروض، في تلك الأيام، على الفور مسيحياً أكثر طيبة ورقة ولطفاً، وأحسنَ مَعَشْراً، و«خادماً للرب»، وأخاً لإخوته. فلقد غَيَّر تبدُّله من وجهات نظره، وآرائه، وأقواله، غير أنه لم يغيِّر صميم طبيعته -«بحسب القانون الذي دخلتَ به، يجب أن تكون، ولا تستطيع أن تهرب من نفسك» (جوته) -فانعدام المرح، وحبْ العذاب يخيّمان بظلهما على نفسه المضطربة، قبل «اليقظة» وبعدها. وذلك أن تولستوي لم يكن مفطوراً على الرضا. وربّما لم «يهب» له الربّ الإيمان على الفور بسبب ضيق صدره بالذات، فلا بد له بعدُ أن يكافح ثلاثين عاماً آخر، حتى الساعة الأخيرة من حياته، بغير هوادة. فدمشقُه لا تكتمل في يوم، ولا في عام واحد: فحتى النفس الخامد

الأخير لن يجد تولستوي ما يغنيه في أي جواب، ولن يطمئن إلى أي عقيدة، وسيحسّ بالحياة حتى اللحظة الأخيرة، سراً رهيباً على نحو رائع.

وعلى هذا لا يتهيّأ لتولستوي جواب عن سؤاله عن «معنى الحياة»، فقد أخفقت وثبته، وهو الشامخ المتلهّف، نحو الرب. غير أن الفنان أعطي في كل وقت نجاة، حينما لا يهيمن على صراعٍ ما -فهو يستطيع أن ينتزع محنته من نفسه ويطرحها إلى البشرية، ويحول السؤال القائم في نفسه إلى سؤال عالمي، وهكذا يصعّد تولستوي أيضاً صيحة الفزع الأنانية في أزمته، وهي قوله: «إلامَ أصير؟» إلى السؤال الأكثر شموخاً، وهو: «إلامَ نحن صائرون؟» ولمّا كان لا يقدر على إقناع ذهنه الخاص العنيد، فهو يريد أن يقنع الآخرين. ولما كان لا يقدر على تغيير نفسه فهو يحاول أن يغيّر البشرية. وكل الإصلاحات العالمية تشكلت من «الهرب من الذات» عند إنسان واحد مهدَّدٍ في نفسه يردّ السؤال الحرج، ليزيحه عن صدره، بطرحه على الناس جميعاً، محوّلاً بذلك اضطراب كيانه إلى اضطراب في العالم (وهذا ما يعرفه نيتشه ذو البصر الأشد نفاذاً). ولم يتحول قط إلى مسيحي فرنسيسكاني ورع، هذا الرجلُ المتحمسُ على نحو رائع، بعينيه اللتين لا تقبلان خداعاً، وبقلبه الربيعيّ القاسي والحارّ، غير أنه قام، بدافع معرفته بعذاب الإلحاد، بأكثر المحاولات عصبية في عصرنا الحديث لإنقاذ العالم من المحنة العدمية، ولجعله أكثر إيماناً مما كان هو نفسه عليه في تلك الأيام. «الخلاص الوحيد من يأس الحياة خروج المرء بالأنا إلى العالم». ومن أجل ذلك تلقي (أنا) تولستوي، هذه المعذّبة المتلهفة إلى الحقيقة، بما دَهَمَها، سؤالاً رهيباً، على البشرية بأسرها، نذيراً وعقيدة.

الدرس ونقيضه

لقد دنوت من فكرة عظيمة كنت خليقاً أن أضحي بحياتي كلها من أجل تحقيقها. وهذه الفكرة هي تأسيس ديانة جديدة، ديانة المسيح، غير أنها متحررة من مبادئ العقيدة وهَناتها.

يوميات الشباب، ٥آذار، ١٨٥٥

ويتخذ تولستوي من كلمة الإنجيل «لا تقاوموا الشر» حجر أساس لمبدئه و«رسالته» إلى البشرية، ويعطيها التفسير الإبداعي: «لا تقاوموا الشر بالقوة».

وفي هذه الجملة تكمن الأخلاق التولْسْتَوِيّة بأكملها: فلقد رمى المناضل الكبير بالمنجنيق الحجري جدار القرن بكل العنفوان الخطابي والأخلاقي الكامن في ضميره المثقل بالتوتر والألم، بقوة بلغ منها أنّ الهزة ما زالت حتى اليوم تتردد أمواجها في الهيكل الذي تصدّع شطر منه. ومن المستحيل أن نسبر غور الأثر النفسي لهذه الرمية بكل مداه.

فإلقاء السلاح الطوعيّ من قبل الروس بعد بريست -ليتوفسك[١]، واللاّعنف عند غاندي، ودعوة رولاند إلى السلام في غمار الحرب[٢]، والمقاومة البطولية الصادرة عن أفراد لا يُحصَوْن ولا تعرف أسماؤهم ضد قهر الضمير، والنضال ضد عقوبة الإعدام -كل تلك الأحداث المنعزلة، والتي تبدو لا رابط بينها، في القرن الجديد، تدين باندفاعها النشيط إلى رسالة تولستوي. فحيثما يُسْتَنْكَر العنف اليوم، سواء أكان وسيلة، أم سلاحاً، أم حقاً، أم مؤسسة تدعي الصفة الإلهية، وبالتأكيد، مهما يكن ما يحميه ذلك العنف، ومهما تكن ذريعته، من حماية أمم، أو أديان، أو عرق، أو ممتلكات، وفي كل مكان ترفض فيه أخلاقيةٌ قائمة على أسس إنسانية، أن تسفك الدم -وفي كل مكان ما زال كل ثوري أخلاقيّ يستمدّ حتى اليوم طاقة مؤيِّدة تأييداً أخوياً، من سلطان تولستوي وحرارة إيمانه، وفي كل مكان يشير فيه ضمير مستقل إلى الحسّ الإنساني الأخويّ على أنه المرجع القضائي الأخلاقي الوحيد بدلاً من الصيغ الباردة لدى الكنيسة، ومطالب الدولة المتلهّفة إلى السيطرة، والتشريع الصدئ الذي يعمل وفقاً لأنماط ثابتة، يحقٌّ له أن يستند إلى عمل تولستوي اللوثريّ النموذجي الذي يخاطب البشر بالمفهوم البشري، حيث يتوجه كل امرئ، في كل حالة، «بالقلب».

والآن يقول تولستوي: «ولكن أي شرّ يجب علينا أن نقاومه من دون عنف؟ إنه ليس شيئاً آخر سواه ذاته، أي العنف المطلق، سواء أكان

---

(١) Brest-Litowsk المكان الذي تم فيه توقيع اتفاقية الهدنة بين روسيا السوفييتية ودول المحور (ألمانيا، النمسا، تركيا العثمانية) في الحرب العالمية الأولى.

(٢) Rolland. «المترجم»

يخفي عضلاته تحت الأثواب المنبرية العتيقة المتمثلة في الاقتصاد القومي، أو رفاه الأمة، أو مطامح الشعب، وأشكال التوسع الاستعماري. وإن قلَبَ، ببراعة فائقة غريزةَ السلطة وغريزة سفك الدماء عند الإنسان، بالتزوير، إلى مُثُلٍ فلسفية ووطنية، فلا يجوز لنا أن ننخدع. فحتى في أشد حالات التصعيد إغراءً، لا تفيد ممارسة العنف دائماً إلاّ في مجرد تكريسٍ متصاعد لمركز جماعة بذاتها بدلاً من المؤاخاة بين البشر، وهي تخلّد بذلك اللامساواة في العالم. فكل قوة تعني ملكاً، امتلاكاً، ورغبة في المزيد من الامتلاك. ومن أجل ذلك يبدأ كل انعدام في المساواة عند تولستوي من الملكية. ولم يكن من قبيل العبث أن ينفق النبيل الشاب ساعات مع برودون في بروكسل. وحتى قبل ماركس يطالب تولستوي قائلاً: «الملكية هي جذر كل الشرور وكل الآلام، وخطر الصدام يكمن بين أولئك الذين يمتلكون الأملاك الواسعة، وأولئك الذين لا يمتلكون شيئاً. ذلك لأن الملكية لا بد لها، لكي تحافظ على ذاتها، أن تكون بالضرورة دفاعية، بل هجومية. فالقوة ضرورية لاقتناص الملكية، وهي ضرورية لتوسيع الملكية، وضرورية للدفاع عنها، وهكذا تنشئ الملكية لنفسها الدولة حماية لها، وكذلك تنشئ الدولة، بدورها، توطيداً لمركزها، أشكالاً منظمة من قوة الذراع، من الجيش، والتشريع، ومجمل النظام القهري الذي لا يفيد إلاّ في حماية الملكية». ومن يسلك نفسه في نظام الدولة ويعترف بها، يغدو في نفسه عبداً لمبدأ القوة هذا. وحسب إدراك تولستوي يفيد حتى أكثرُ أهل الفكر استقلالاً، على ما يبدو، في الدولة الحديثة، في مجرد المحافظة على ملكية أفراد قلائل. بل إن كنيسة المسيح التي كانت «في دلالتها الحقّة ترفع من شأن الدولة»

تنصرف بتعاليمها المخادعة، عن أكثر الواجبات اختصاصاً بها.
والفنانون بدورهم، هؤلاء الذين ولدوا أحراراً، والذين نُدبوا محامين عن الضمير، ومدافعين عن حق الإنسان، ينحتون في أبراجهم العاجية الصغيرة و«يبعثون النوم في الضمير». والاشتراكية تحاول أن تكون طبيباً فيما لا شفاء له، والثوريون الذين يريدون، في معرفة صحيحة، أن ينسقوا النظام العالمي من أساسه، يستعملون بطريقة خاطئة، حتى وسائل خصومهم الفتّاكة ويُخَلّدون الباطل حين يتركون مبدأ «الشر» من دون أن يمسّوه، بل يقدسونه: ألا وهو العنف.

وإذاً فبناءً على العقلية المتمثلة في هذه المطالب الفوضوية يعدُّ أساس الدولة ونظامنا الاجتماعي السائد الراهن، خاطئاً متداعياً، ومن أجل ذلك يرفض تولستوي كل الإصلاحات الديمقراطية، والمُحِبّة للإنسانية، والسلمية، والثورية، لشكل الحكومة، على أنها عبث لا طائل تحته. ذلك لأنه ليس هناك دوما[1]، ولا برلمان، ولا ثورة بالأحرى، تخلّص الأمة من «شر» العنف. وإن بيتاً أقيم على أساس متأرجح لا سبيل إلى دعمه، ولا يستطيع المرء إلاّ أن يغادره ويبني بيتاً آخر. غير أن الدولة الحديثة تقوم على فكرة القوة، لا على الأخوة، والنتيجة التي لا سبيل إلى ردّها عند تولستوي هي أن يحكم عليها بالانهيار. وكل تلفيق اجتماعي وتحرّري لا يزيدعلى أن يطيل صراعه المستميت، وليست علاقة الدولة المدنية القائمة بين الشعب والحكومة هي التي يجب تغييرها، بل لا بد من تغيير البشر أنفسهم: فبدلاً من الانضغاط القسري عن طريق سلطة الدولة يجب توطيد دعائم الارتباط النفسي عن

(١) (Duma) مجلس النواب الروسي في العهد القيصري.

طريق التآخي مع كل مجتمع من مجتمعات الشعوب. ولكن ما دامت هذه الأخوة الدينية، وهذه الأخوة الأخلاقية لا تحلّ بعدُ محل الصيغة الحالية للمواطن المقهور، فإن الأخلاقية الحقّة ليست ممكنة، فيما يبيّن تولستوي، إلاّ في المجال الخفي غير المرئي لضمير الفرد. ولما كانت الدولة تتطابق مع العنف فلا يجوز لإنسان أخلاقيّ أن يتطابق مع الدولة. وما تمسه الحاجة إليه إنما هو ثورة دينية، وتبرّؤُ كل إنسانٍ ذي ضمير من كل مجتمع قائم على العنف. ومن أجل ذلك يضع تولستوي نفسه بخطوةٍ عزم وتصميم، خارج الصيغ المتصلة بالدولة، ويعلن استقلاله الأخلاقي عن كل أمر إلزاميّ سوى أمرِ ضميره، ولا يعترف بـ«تبعية شاملة لأي شعب أو دولة، أوولاء لأية حكومة». ويخرج طوعاً من الكنيسة الأرثوذكسية ويتنازل، عملاً بالمبدأ، عن القضاء أو أية مؤسسة مطبوعة بطابع الدولة في المجتمع المعاصر، لمجرد ألاّ يمسّ إصبع «دولة العنف الشيطانية». ومن أجل ذلك لا ينبغي للمرء أن يغترّ بالرقة الإنجيلية في مواعظه الداعية إلى الأخوة، وبالتلوين المفرط في أسلوبه المتواضع على النحو المسيحي، وبالاستناد إلى الإنجيل، عن الجانب المناوئ للدولة كل المناوأة، في نقده الاجتماعي. فمذهبه في الدولة أكثر المذاهب المناوئة للدولة مرارة. وخروجه على البابوية الجديدة وعلى فكرة عصمة الملكية، هوالخروج الأكمل لإنسانٍ فرد منذ عهد لوثر. بل إن تروتسكي ولينين لم يتجاوزا من الناحية النظرية كلمة تولستوي القائلة: «لا بدمن تغيير كل شيء» خطوة واحدة. ومثلما كان جان جاك روسو، «صديق البشر»، يحفر بكتاباته للثورة الفرنسية الأنفاق التي نَسفَتْ منها بعد ذلك الملكيةَ، فإن أحداً من الروس لم يُزعْزِع الحصون الأساسية للنظام

الرأسمالي القيصري زعزعة شديدة، ويجعلها تَسْتَحصد للعاصفة مثلَ هذا الثوري المتطرّف الذي يطيب للناس عندنا ألا ينظروا إليه إلاّ رسولاً من رسل الرفق والوداعة، وقد غرّتهم عنه لحيةُ البطريرك وشيءٌ من سلاسةٍ في مذهبه. وبالطبع: فبالضبط مثلما كان روسو يستاء من ذوي السراويل[1] أي الفقراء (كان تولستوي خليقاً بلا ريب أن يستاء من نهج البلشفية لأنه كان يكره الأحزاب -«أيّما حزب من الأحزاب ينتصر، فلا بد له، لكي يحافظ على سلطته، ألاّ يقتصر على كل وسائل العنف الموجودة فحسب، بل يجب أن يخترع وسائل جديدة»، كما يقول في كتاباته متنبّئاً) غير أن الكتابة المخلصة للتاريخ سوف تبين أنه كان أفضل رائدٍ لها، وأن كل القنابل من كل الثوريين ما كانت لتحدث أثراً مخرباً مزلزلاً للسلطة في روسيا كالثورة العلنية لهذا الوحيد والأعظم ضد القوى التي كان يبدو أنها لا تغلب في وطنه: القياصرة، والكنيسة، والملكية، ومنذ أن اكتشف هذا المشخِّص الأكثر عبقريةً، خطأ البناء من تحت الأرض في تركيب حضارتنا، أي أن بناء الدولة عندنا لا يرتكز على الإنسانية، وعلى المجتمع الإنساني، بل على الوحشية، وعلى التحكم في البشر، ظل يطلق عقال قوته الصدامية الأخلاقية الهائلة طوال ثلاثين عاماً في هجمات ما تفتأ تتجدّد على النظام الروسيّ العالمي. فكان بؤرةً للثورة من دون أن يريدَها، وكان «ديناميتاً» اجتماعياً، وطاقة أوليّة ابتدائية، ناسفة مدمّرة، وكان بذلك من دون وعي

---

(١) Die Sansculotten تعبير يدل على حزب الديمقراطيين ، وكانوا يلبسون السراويل الطويلة أثناء الثورة الفرنسية خلافاً لما كان شائعاً من السراويل التي تبلغ الركبة فحسب وهذا التعبير كناية عن الفقر .
«المترجم» .

منه ممثلاً لرسالته الروسية. ذلك لأنه لا بد لكل تفكير روسي، على الرغم منه، أن يدمر أول الأمر تدميراً متطرفاً، من الجذور، لكي يبني -وليس من قبيل المصادفة أنه لم يسلّم فنان من التردّي سلفاً في أشد مهاوي العدمية اسوداداً، وهي العدمية الأشد افتقاراً إلى الضوء والأشد افتقاراً إلى المخرج، لينتزع، بعد ذلك فحسب، من اليأس الوجديّ الأشد استعاراً في حرارته ضروباً جديدة من الإيمان، لامثلنا نحن الأوربيين، في إصلاحات متوجّسة، وحذر قائم على التطعيم المتورّع، بل ينطلق المفكر الروسيّ، والأديب الروسي، والرجل العملي الروسي، إلى المشكلات بخشونة، ويمثل عزيمة الاقتلاع الحقة عند قاطع الأشجار، عزيمة التجاريب الخطيرة. فإن رجلاً مثل روستوبشين لا يتردد، من أجل فكرة النصر، في إحراق موسكو، هذه الأعجوبة العالمية، بأسرها، وما كان تولتسوي بأقلّ منه -وهو يحاكي هنا سافونارولا[١] -في الإقدام على طرح كل التراث الحضاري للبشرية، من فن، وعلم، في المحرقة، لمجرد تبرير نظرية جديدة أفضل. ومن الممكن ألاّ يكون تولستوي، الحالم الديني قد وعى النتائج العملية لحملته المشابهة للحملة على الأيقونات[٢]، ويبدو أنه لم يجرؤ قط على أن يحسب مقدار الأرواح البشرية التي ستزهق مع الانهيار المفاجئ لمثل هذا البنيان العالمي الذي يطاول السماء -وكل ما في الأمر أنه كان يهزّ، بكل طاقته النفسية، وعناد قناعته، أعمدة بناء الدولة الاجتماعي. وعندما يدفع مثل هذا الشمشون بقبضتيه يميل أضخم السقوف معه ويتداعى أيضاً. ومن أجل ذلك تظل كل المناقشات اللاحقة

---

(١) سافونارولا ، راهب من فلورنسا ، ثار على البابا وأنشأ في مدينته دولة دينية ، أحرق عام ١٤٩٨م .
(٢) Bildersturn .

التي تتساءل إلى أي مدى كان تولستوي خليقاً أن يقرّ الانقلاب البلشفي أو يعاديه، لا حاجة إليها إزاء الواقعة الصريحة، وهي أنه ما من شيء شجّع الثورة الروسية فكرياً تشجيعاً يعادل مواعظ تولستوي التكفيرية العصبية، ضد الترف والملكية، أو يعادل فعل الكبسولات الناسفة في كتيبّاته، وقنابل منشوراته. وما من نقد في ذلك الزمان أحدث أثره المهيّج للمشاعر والمخرّب للعقائد في الجمهور العريض إلى هذا الحد، حتى ولا نيتشه الذي كان، بحكم كونه ألمانياً، لا يتوجه إلاّ إلى المثقفين، وكان يسدّ على نفسه، بأسلوبه الديونيزي[1] الشعري، الطريق إلى أي تأثير في الجماهير. وخلافاً لرغبته وإرادته، يقف جسد تمثال تولستوي في كل العصور، في البانتيؤون[2] المُتَصَوَّر لكبار الثوريين والانقلابيين ومُبدِّلي العالم.

وكان ذلك خلافاً لرغبته وإرادته، لأن تولستوي عزل ثورته الدينية المسيحية، وفوضويته[3] عزلاً واضحاً، عن كل فعل أو عمل يقوم على العنف. فهو يكتب في «السنابل الناضجة» قائلاً: «عندما نقابل الثوريين نخطئ الظن إذ نحسب أننا نتلاقى، فهم ينادون، ونحن ننادي: لا دولة، لا ملكية، لا تمييز، وأشياء أخرى كثيرة. ومع ذلك يوجد ههنا فرق كبير: فعند المسيحي لا توجد دولة -غير أن أولئك يريدون إبادة الدولة. وعند المسيحي لا توجد ملكية- غير أن أولئك يريدون تدمير التميّز. والثوريون يقاتلون الحكومة من الخارج، غير أن المسيحية لا

---

(١) Dionysos إله الخمر والربيع والوَجْد عند اليونان.

(٢) مقبرة عظماء فرنسا.

(٣) الفوضوية مذهب سياسي يقوم على إلغاء سلطة الدولة ومؤسساتها.

تقاتل أبداً، بل تقضي على أسس الدولة من الداخل». ويرى المرء أن تولستوي لم يكن يقرّ إزالة الدولة بالعنف، بل كان يرى إضعافها في سلطتها على نحو بطيء، عن طريق سلبية أفراد لا يحصى عددهم، وذلك بأن يتخلّص من قبضة مخالبها جزيءٌ بعد جزيءٍ، وفردٌ بعد آخر، ويطول ذلك إلى أن تحلّ عضويّة الدولة نفسها آخر الأمر نتيجة لاستنزاف قوتها. غير أن النتيجة الأخيرة تظل هي ذاتها: القضاء على كل سلطة. وكان تولستوي يخدم هذا الجهد طوال حياته بحماسة. وقد كان بالطبع يريد في الوقت ذاته تأسيس نظام جديد، يريد أن يؤسس كنيسة رسمية للدولة، وديناً للحياة أكثر أُخُوَّةً، وهو الإنجيل المسيحي الأول، القديم الجديد، المسيحي على طريقة تولستوي. ولكن لا بدّ، لدى تقييم هذا العمل الفكري الإنشائي -والأمانة فوق كل شيء!- من إحداث خط فاصل بالسكّين بين ناقد الحضارة العبقري، بين عبقرية العين الأرضية عند تولستوي، وبين تولستوي المفكر، الأخلاقي، الباهت، والذي لا يصل إلى شيء، والمتقلب المزاج، والمتناقض، الذي ما عاد يكتفي في الستينيات بدفع فتيان الفلاحين في ياسنايا بوليانا إلى المدرسة، بل يريد أن يلقّن أوروبا كلها الأبجدية الكبيرة للحياة الوحيدة «الصحيحة» و«تلك» الحقيقة التي تقوم على مستوى مفزع من الاستهتار الفلسفيّ. وليس هناك احترام يوفّي تولستوي حقه ما دام مقيماً في عالمه الحسي، وهو المولود بلا جناحين، وما دام يحلل بأعضائه العبقرية بنية الإنسانيّ، غير أنه ما يكاد يريد التحليق حراً في الغيبيّ، حتى تعجز حواسه عن التوثّب، والرؤية، والامتصاص، وتتخبط كل أذرع القنطِ هذه المصعّدة في الفراغ دونما جدوى، حتى يكاد يصيب المرء الذعر لقصوره الفكري.

كـلاً، فليس من الممكن هنا رسم الحدود بالشـدة الكافـيـة: فـقـد كـان تولستوي الفيلسوف النظري المنهجي يمثل خيبة ذاتية مؤسفة مثلما كان نيتشه، العبقري المقابل له، في التأليف الموسيقي. وعلى وجه الدقة مثلما كانت موسيقية نيتشه، المثمرة على نحو رائع ضمن الإيقاع اللغوي، قاصرة في مجال النغم المستقل، أي في مجال التأليف الموسيقي قصوراً يدعو إلى الإشفاق، كذلك كان عقل تولستوي الراجح يتوقف على الفور عندما يتجرأ على تخطي المجال النقدي الحسيّ إلى النظريّ، إلى المجرّد. وفي وسع المرء أن يوغل في أعماله كلٌّ على حدة، مميزاً الورقة الرابحة والورقة الخاسرة. ففي منشوره الاجتماعي «ماذا نريد أن نعمل»، مثلاً، يصف القسم الأول، أحياء موسكو الفقيرة وصفاً حسياً بصرياً يقوم على المعاناة، ببراعة تبهر الأنفاس. ولم يتجلَّ قط نقد اجتماعي في تلك الأيام أكثر عبقرية في موضوع أرضي مما تجلى به تصوير تلك الحجرات البائسة والبشر الضائعين: ولكن ما يكاد تولستوي المثالي ينتقل من التشخيص إلى العلاج، ويريد أن يلقي دروساً في اقتراحات للإصلاح، حتى يغدو كل مفهوم ضبابياً على الفور، فالمعالم تغدو باهتة، والأفكار يتصادم بعضها مع بعض. وهذه الفوضى تتصاعد من مشكلة إلى أخرى كلما ازداد تولستوي جرأة على التقدم، ويعلم الله أنه يتقدم بشجاعة مفرطة! فمن دون أي مران على الفلسفة، وباستخفاف مفزع، يتناول في موجزاته كل المسائل المستعصية على الحل أبداً، والتي تتعلّق في المحال بسلاسل أرتال النجوم، ويحلُّها فيجعلها هلامية كالجلاتين. فمثلما أراد تولستوي اللجوج خلال أزمته أن يلقي على نفسه الإيمان بسرعة كما يلقي المرء على نفسه معطفاً من الفراء، فيكون

مسيحياً متواضعاً بين عشية وضحاها، يدع في هذه الكتابات المخصصة لتربية العالم «غابةً تنمو في مثل لمح البصر». ثم إن تولستوي الذي كان في عام ١٨٧٨ مازال يصيح: «إن كل حياتنا على الأرض سخف» يجهّز بعد ذلك بثلاثة أعوام لاهوتاً دنيوياً ينطوي على حل لكل معضلات العالم. ومن البدهي أنه لابد لكل تناقض في مثل هذه التركيبات المستعجلة أن يحدث تشويشاً لدى المفكر العجول، ومن أجل ذلك يظل تولستوي يلقي دروسه بأذنين مسدودتين، متخطياً كل تناقض وهو يركض، مبيحاً لنفسه الحل الشامل في سرعة تثير الشبهات. فيا له من إيمان متردّد ما يفتأ يشعر أنه ملتزم أن «يبرهن»، ويا له من تفكير مائع مجانب للمنطق لا تكاد تعوزه الحجج حتى يطرح، دائماً، كلمة من كلمات الإنجيل في الوقت المناسب، على أنها حجة أخيرة شاملة لا تردّ! كلاً، كلاً، كلاً -ليس في وسع المرء أن يحدد ذلك تحديداً شديداً بالدرجة الكافية: فموجزات تولستوي التعليمية تنتمي (على الرغم من بعض التفاصيل العبقرية التي لا بدّ منها) -ولنتشجّع! لنتشجّع!- إلى أكثر كراريس التعصب المذهبي إزعاجاً في الأدب العالمي، وهي أمثلة ممقوتة من تفكير مشوّش مُعْجَل، متكبّر عنيد، بل غير مخلص، الأمر الذي يهز النفس بوجه خاص في صدد إنسان باحث عن الحقيقة مثل تولستوي.

ذلك لأن تولستوي، الأخلاقي النبيل النموذجي، والفنان الأكثر أصالة، هذا الرجل العظيم الذي يكاد يكون مقدساً، يلعب بالفعل لعباً رديئاً وغير مقنع. فلكي يُدْخِل كلَّ العالم الذي لا يتناهى فكراً، في جعبته الفلسفية، يبدأ بقطعة فنية من ألعاب الشعوذة السحرية، وبيان ذلك أنه يبسّط أول الأمر كل المشكلات إلى أن تغدو ضئيلة في متناول

اليد كأوراق اللعب. فهو يحدّد أولاً، بمنتهى البساطة، «الإنسان» ثم «الخير»، «فالشر»، «فالخطيئة»، «فالشهوانية»، «فالأخوّة»، «فالإيمان». ثم يخلط الأوراق بعضها ببعض في مرح، ويسحب «الحب» ورقة رابحة، وإذا هو رابح. ففي ساعة ضئيلة من ساعات الدنيا يتمّ حل اللعبة العالمية بأسرها، تلك اللعبة التي لا نهاية لها ولا حل، والتي يبحث عنها ملايين الأجيال من البشر، على المنصة في ياسنايا بوليانا، وإذا الرجل الشيخ تتولاّه الدهشة وتشرق عيناه ببريق طفوليّ، وتفترّ الشفتان الهرمتان عن ابتسامة سعيدة ويتعجب، ويتعجب، «ما أبسط هذا كله!» أجل إنه لمّا لا يمكن تفسيره أن كل الفلاسفة، وكل المفكرين الذين يرقدون منذ ألف عام، في ألف تابوت، في ألف بلد، قد نهكوا عقولهم على نحو يشوّش ويعذّب، بدلاً من أن يلاحظوا أن «الحقيقة كلها كانت ماثلة منذ عهد طويل، وواضحة وضوح الشمس، في الإنجيل، إذا ما افتُرض بالطبع، أن يفهمها المرء فهماً صحيحاً، مثلما فهمها هو، ليونيكولا يفتش في العام ١٨٧٨ لميلاد المسيح، أول مرة منذ ثمانية عشر قرناً»، ويقوم أخيراً بتطهير الرسالة الربانية من «الطلاء» (وهو يقول حقاً مثل هذه الكلمات المستخفة بالدين، بنصّها الحرفي!) غير أن كل الجهود والمتاعب قد انتهت الآن إلى غايتها -ولا بد للناس أن يتبيّنوا الآن مقدارالبساطة الهائلة في قضاء هذه الحياة: فما يزعج المرء يتم نبذه بلا تردد. ويتم إلغاء الدولة، والدين والفن، والثقافة،، والملكية، والزواج، ببساطة، وبذلك يتم القضاء على «الشر» وعلى «الخطيئة» إلى الأبد. وعندما يقوم الآن كل فرد بحراثة الأرض بيده، ويخبز الخبز، وصناعة أحذيته، لا يعود للدولة، ولا للأديان وجود، بل

هي دولة الرب على الأرض. وحينئذ يكون «الرب هو المحبة، والمحبة غاية الحياة»، وإذاً فبُعْداً لكل الكتب، ولا تفكير ولا إبداع فكر بعد الآن، وإنما تكفي «المحبة»، ومن الممكن أن يتحقق كل شيء منذ الغد، «لو أراد الناس فحسب».

ويبدو المرء كأنما يبالغ حينما يؤدي المضمون الصريح للأهوت الدنيوي عند تولستوي، غير أن من المؤسف أن تولستوي نفسه هو الذي يبالغ على هذا النحو الممقوت في حماسته التي تحاكي حماسة الداخلين في دين جديد. فما أجمل الفكرة الأساسية في الحياة عنده، وما أوضحها، وما أبعدها عن المُحاجّة، وهي إنجيل اللاعنف: فتولستوي يطلب إلينا جميعاً المُسالَمة، وهي تواضع فكري. وهو ينبهّنا إلى استباق الثورة من الأسفل لنتجنّب الصراع الذي لا مَعْدى لنا عنه في التمايز المتصاعد للطبقات الاجتماعية، وذلك بأن نبدأها طوعاً من الأعلى، ونقطع طريق القوة عن طريق الموادعة المسيحية الأصيلة في الوقت المناسب. أما الغني فينبغي له أن يضحي بثروته، وأما المثقف فينبغي له أن يضحي بكبريائه، وأما الفنانون فينبغي لهم أن يغادروا برجهم العاجيّ، ويقتربوا من الشعب عن طريق تفهّمه. وينبغي لنا أن نلجم أهواءنا، و«شخصيتنا البهيمية، وأن ننمّي فينا، بدلاً من حب الأخذ، القدرة على العطاء وهي قدرة أكثر قداسة. ولا ريب أنها مطالب نبيلة تتوخّاها كل أناجيل العالم منذ أقدم العصور، وهي مطالب خالدة، إذ يتكرّر التماسها من أجل ارتقاء البشرية، أبداً، مرة بعد أخرى. غير أن اللجاج المفرط عند تولستوي لا يكتفي بما تكتفي به ضروب الأديان، إذ تطالب بها على أنها الحد الأقصى لإنجاز الفرد، بل يطالب، وهو اللجوج

إلى حد بالغ، بهذه الوداعة على الفور ومن الناس جميعاً، وهو غاضب، يطالب بأن نتخلى، نزولاً على أمره الدينيّ، عن كل شيء فوراً، ونسلّمه، ونضحي به، لنكون مترابطين في المشاعر. ويطالب الشباب (وهو في الستين) بالعفّة (التي لم يمارسها بنفسه وهو رجل أبداً)، ويطالب رجال الفكر باللامبالاة، بل بازدراء الفن والنزعة الثقافية (وقد كرّس لهما حياته بأسرها)، ولكي يقنعنا بسرعة كبيرة، بسرعة البرق تماماً، بمدى ضياع ثقافتنا في التفاهة، يدمّر بلكماته الغاضبة كل عالمنا الفكري. ولمجرّد أن يجعل العفة الكاملة أكثر إغراء بالقياس إلينا يبصق على كل ثقافتنا الراهنة، وعلى فنانينا، وعلى أدبائنا، وعلى تقنيتنا وعلومنا، ويلجأ إلى أفحش ضروب المبالغة، إلى الأباطيل الصارخة السمجة، وهو في الحقيقة يشتم نفسه دائماً ويحقّرها أوّلاً، ليكون له منطلَقٌ حرّ إلى الهجوم على كل الآخرين. وعلى هذا النحو يسوِّد وجه أنبل النيّات الأخلاقية بمكابرة وحشية لا يُعد أيُّ تصعيدٍ مفرطاً بالقياس إليها، ولا أيُّ خداعٍ سمجاً. أم هل يعتقد امرؤ حقاً، أن ليو تولستوي الذي كان طبيب خاص يفحصه بالسمّاعة ويرافقه في كل يوم، كان ينظر إلى الطب والأطباء على أنهما «من الأشياء التي لا ضرورة لها»، وإلى القراءة على أنها «خطيئة»، وإلى النظافة على أنها «ترف لا لزوم له»؟ وهل قضى حياته، وهو الذي تملأ أعماله رفّاً، بالفعل طفيلياً لا نفع فيه، و«قملَ ورق»، وبالطريقة المبالغ فيها بأسلوب التقليد الهزلي، بالفعل، كما يصوّرها هو نفسه على النحو التالي: «أنا آكل، وأثرثر، وأستمع، وآكل مرة أخرى، وأكتب وأقرأ، أي أنني أعود إلى الحديث والاستماع مرة أخرى، ثم آكل مرة أخرى، وألعب، وأعود إلى الأكل والحديث مرة

أخرى، ثم آكل مرة، وأذهب إلى النوم» أعلى مثل هذا النحو بالفعل نشأت روايتا «الحرب والسلام» و«آنا كارنينا»؟ أو لا تعني الموسيقا بالقياس إليه، وهو الذي تفيض دموعه بمجرد أن يعزف عازف سوناتات شوبان، شيئاً سوى «قربة الشيطان»، مثل جماعة الأصدقاء ذات الأفق المحدود[1]؟ أيعد بتهوفن حقاً «محرضاً للشهوات» ومسرحيات شكسبير«سخفاً لا شك فيه» وعمل نيتشه «لغواً فظاً مفخماً على نحو فارغ»؟ أم تعد أعمال بوشكين «لا تصلح إلاّ ليستخدمها الشعب ورق لُفافات»؟ وهل يعد الفن عنده، وهو الذي خدمه خدمةً أروع من أي امرئ آخر، بالفعل مجرد «ترف للعاطلين»، وهل يكون الخياط جريشاً، والحذاء بيوتر عنده مرجعين عالميين أعلى من حكم لتورجينيف أو دوستوييفسكي؟ أكان يعتقد جاداً، وهو نفسه الذي كان داعراً لا يعتريه الكلال في شبابه، ثم أنجب في سرير الزوجية ثلاثة عشر طفلاً، أن كل عَزَبٍ خليق أن يغدو، بتأثير نداءاته، دفعة واحدة، خصيّاً، ويَجُبُّ نفسه؟ فالمرء يرى تولستوي يبالغ كالمسعور، ويبالغ عن ضمير غير نقيّ، لكيلا يلاحظ المرء أنه أدلى «ببراهين» مفرطة في الوهن. وفي بعض الأحيان يبدو شعورٌ أوليٌّ، بأن هذا السخف الصاخب يقضي على نفسه بنفسه عن طريق ذلك الغلوّ فيه بالذات، مخيّماً بظلامه حتى في الأعماق الحرجة من وعيه. ويكتب ذات مرة قائلاً: «ليس لديّ إلاّ القليل من الأمل في أن يقبل الناس براهيني، أو حتى في مجرد مناقشتها مناقشة جادّة» وهو محقّ في ذلك على نحو رهيب، ذلك لأن قليلاً جداً من الناس كانوا

---

(١) Quaker جماعة دينية أسست في القرن السابع عشر في بريطانيا، تؤمن بالصلة المباشرة بين المؤمنين والرب، وتلغي الطقوس الدينية، وتنادي بالتعفف عن الشهوات، والسلام العالمي. «المترجم»

يستطيعون مجادلة هذا الذي يدعي التسامح أثناء حياته -وتقول زوجته متنهدة: «لا يستطيع المرء أن يقنع تولستوي، ولا يسمح له حبه لنفسه أبداً أن يعترف بخطأ». هذا ما ترويه أفضل صديقة له-، وإنه لمن الحماقة أن يُقدِم امرؤ على الدفاع عن بتهوفن أو شكسبير في مواجهة تولستوي بصورة جدية. ومن كان يحب تولستوي فالأفضل أن ينفَضَّ عنه حين يبدأ الرجل الشيخ بالكشف عن عريه المنطقي كشفاً فاضحاً، ولم يفكر أي رجل يُحْسَبُ له حساب ثانيةً واحدة، أن يقف بالفعل تيّار ألفي عام من إضفاء الفكر على الحياة وقفاً مفاجئاً مثلما يغلق المرء صنبور الغاز من أجل نزوات تولستوي هذه اللاهوتية، وأن يقذف بأقدس قيمنا إلى المزبلة. ذلك لأن قارتنا الأوروبية، التي لا يعدُّ أهلا لها إلاّ مفكر مثل نيتشه، وحيث لا يجعل أرضنا الثقيلة فيها صالحةً للسكنى حقاً إلا متعةُ الفكر، هذه القارة الأوروبية لم يكن يطيب لها -يعلم الله- أن تسمح نفسها فجأة، وبأمر أخلاقي، أن تكتسب السِمة الفلاّحية، والسذاجة والسخافة، وأن تزحف طائعة مختارة، إلى الخيمة الجلدية، وأن تتنكّر لماضٍ فكري رائع على أنه خطأ «آثم». لقد كان مما ينطوي على الاحترام بما يكفي، وسيكون كذلك دائماً، ألاّ نخلط بين تولستوي الأخلاقيّ المثالي، والمدافع البطوليّ عن الضمير، وبين محاولاته اليائسة لتحويل أزمة عصبية إلى فلسفة للحياة، وتحويل الخوف المتصل بما يشبه سن اليأس عند النساء إلى اقتصاد قوميّ. وسوف نميّز دائماً بين الدوافع الأخلاقية النبيلة التي نشأت عن حياة هذا الفنان البطولية، وبين التعويذة الحضارية المتسمة بسمة الغضب الفلاحيّ لذلك الشيخ الهارب إلى النظرية. لقد عمّق جِدُّ تولستوي وموضوعيّته ضميرَ جيلنا على نحو

لا مثيل له، غير أن نظرياته الاكتئابية تمثل محاولة اغتيال لبهجة الحياة، ورغبة رهبانية تقشفية في ردّ حضارتنا إلى مسيحية أصولية لا سبيل إلى إعادة تركيبها، اخترعها إنسان ما عاد مسيحياً. ولذلك فهو يعد فوق المسيحية. كلاً. نحن لا نعتقد أن «العفة تحدد مصير الحياة كلها»، وأنه ينبغي لنا أن نستنزف الدم من شرايين عاطفتنا الدنيوية، ونثقل ظهورنا بمجرد الواجبات، وكلمات الكتاب المقدس: ونحن لا نثق بمفسّر لا يعرف شيئاً عن طاقة السرور المثمرة والمنعشة للقوى. من حيث كونه باعثاً واعياً للفقر والظلام في اللهو الحر لحواسّنا، وفي أشد ضروب هذا العبث تسامياً وسعادة: في الفن. ونحن لا نريد أن ننزل عن شيء من منجزات الفكر والتقنية، ولا عن شيء من تراثنا الغربي: لا ننزل عن شيء، لا عن كتبنا، ولا عن صورنا، ولا عن مدننا، ولا عن علومنا، لا ننزل عن شبر ولا عن حبّة من واقعنا الحسيّ المرئيّ لأي فيلسوف، ولا سيّما لفيلسوف رجعيّ، مكتئب، يدفعنا إلى الأرض المقفرة، وإلى بلادة الذهن. ولا نستبدل بالخصوبة المربكة في حياتنا اليوم أية بساطة ضيقة، مقابل أية سعادة عادية، ونحن نؤثر بصراحة أن نكون «خاطئين» على أن نكون بدائيين، ولأنْ نكون عاطفيين خير لنا من أن نكون أغبياء وطيبين. ومن أجل ذلك وضعت أوروبا كل ملف نظريات تولستوي الاجتماعية في خزانة الملّفات الأدبية ببساطة، في تقدير لإرادته الأخلاقية المثالية، غير أنها نبذتها اليوم وإلى الأبد. ذلك لأن المرتدّ إلى الوراء والرجعيّ لا يمكن قطّ أن يكون مبدعاً، حتى ولو نهض به فكرٌ على هذا الجانب من الروعة، ولا يستطيع كل ما يصدر عن الاضطراب النفسيّ الشخصي أبداً أن يحرّر الروح العالمية من الاضطراب: ولذلك

نقول مرة أخرى وبصورة حاسمة: إن تولستوي، مع كونه أقوى من قَلَبَ أرضية عصرنا بنقده، لم يتحوّل ولا ببذرة واحدة، إلى واضع لبذور مستقبلنا الأوروبي، وهو يعدّ في ذلك روسياً خالصاً، ويعدّ بصورة كاملة عبقريٌ عرقه وجنسه.

ذلك لأنه لا ريب في أن هذا قد كان هو المعنى والرسالة للقرن الروسيّ الأخير، وهو نبش كل الأعمال الأخلاقية، باضطراب مقدس واندفاع للمعاناة لا يلوي على شيء، والتنقيب عن كل المشكلات الاجتماعية وتعريتها حتى الجذور، وليس هناك حدّ لتقديرنا للإنجاز الفكري الجماعي لفنانيه العباقرة. وحينما ننقّب بمزيد من العمق، وحين نعرف كثيراً من الأمور معرفة أكثر حزماً وتصميماً، وحين تلوح لنا مشكلات العصر، ومشكلات الإنسان الخالدة بنظرة أكثر حزماً ومأساوية وقسوة من ذي قبل، فإنما ندين بهذا لروسيا، وللأدب الروسيّ، كما ندين له أيضاً بكل الاضطراب المبدع المؤدي إلى التحقق الجديد من الحقيقة القديمة. فكل تفكير روسي إنما هو اختمار للفكر، وطاقة متوسّعة متوثّبة، غير أنه ليس بتصفيةٍ لأجواء الفكر مثل تفكير سبينوزا ومونتاني وبعض الألمان، وهو يسهم إسهاماً رائعاً في توسيع آفاق العالم النفسية، وما من فنان في العصر الحديث قلب أرض النفس حراثةً ونبشها مثل تولستوي ودوستويفسكي، فأما النظام، النظام الجديد، فلم يسهما، كلاهما، في إنشائه، وحيثما يُنَفِّسَان عما في نفسيهما من فوضى خاصة، وتَرَدُ في هُوَّةٍ نفسية، في صورة معنى للعالم، عند ذلك ننفصل عن حلّهما. ذلك لأن تولستوي ودوستويفسكي، كليهما، ينقذان نفسيهما من الفزع الخاص، وهما يتجاوزان العدمية التي فغرت فاها.

وما من جسر يُضرب فوقها للعبور، من خوفٍ أوليّ فطري إلى رجعية دينية، وكلاهما يتشبث، لكيلا يتردّى في هُوَّته الداخلية، تشبّثاً عُبودياً بالصليب المسيحيّ ويغشّيان العالم الروسيّ بالغيوم في ساعة كان فيها برق نيتشه المطهِّر ينسف كل سموات الخوف القديمة، ويضع في يد الإنسان الأوروبي الإيمان بقوته وحريته مثل مطرقة مقدسة.

وإنها لمسرحية خيالية: فتولستوي ودوستويفسكي، هذان الإنسانان الأشد بأساً في وطنهما، كلاهما ينتابه الفزع، وتتملكه رعدة رؤيَوِيَّة[1]، فيخرجان من عملهما، ويرفعان، كلاهما، الصليب الروسي ويستحضران، كلاهما، المسيح، وكل منهما يدعو امرءاً آخر ليكون منقذاً ومخلِّصاً لعالم مشرف على الغرق. وهما يقفان كراهبين هائجين مفتونين من العصور الوسطى، كلٌّ على منبره، يناوئ أحدهما الآخر في الفكر، شأنهما في الحياة -فأمّا دوستويفسكي فرجعيّ لدود، ومدافع عن حكم النبلاء، وداعية للحرب والإرهاب، مفتون بسِكْر سلطان القوة المتصاعدة، وعبد للقيصر الذي زجّ به في السجن. وهو عابد لمسيح امبرياليّ يغزو العالم. وقُبالتَه تولستوي، يسخر، في عصبية مماثلة، مما يمجّده ذاك، وهما يستويان، هذا في صوفيّته وفوضويّته، وذاك في تذلّله الصوفي، على حين يشهِّر تولستوي بالقيصر قاتلاً، وبالكنيسة والدولة لِصَّيْن، ويلعن الحرب، ولكن المسيح على شفتيه، والإنجيل في يديه على نحو مماثل -غير أن كليهما يدفع بالعالم إلى التواضع والبلادة، على نحوٍ رجعي بدافع رعب خفيّ في النفس المزعزعة. ولا بد أن شعوراً أوّلياً تنبّئياً قد استكنَ في كليهما حتى أخذا يصبّان خوفهما الرُؤْيَويّ، وهما

---

(١) نسبة إلى سفر الرؤيا .

يصرخان صراخاً شديداً، على شعبهما. إنه الشعور الأوّليّ بنهاية العالم ويوم الحساب، وهو المعرفة المستيقنة بأن الأرض الروسية تحت أقدامهما كانت تواقة إلى الرَجْفة الهائلة. إذ ما عسى أن يكون ذلك الذي يولّد الفقر ورسالة الشاعر، إذا لم يكن هو هذا المتمثل في الإحساس المستَبِق بصورة تنبئيّة، بالنازيّ في عصرنا، وبالرعد في السحب، وفي توتره وتَمزّقه بالعذاب في مخاض الولادة في شكل جديد؟ وهما يناديان بالتكفير كلاهما معاً، نبيَّيْن غاضبين قد استشاطا حباً، يقفان وقد لفّهما ضوء مأساوي، عند باب نهاية للعالم، وهما يحاولان مرة أخرى أن يدفعا الهَوْل الذي غدا يرفّ بجناحيه في تضاعيف الهواء، شخصيتين عملاقتين من العهد القديم لم يرَ قرنُنا بعدُ مثيلاً لهما.

غير أنهما لا يقدران إلاّ على الشعور الأوّلي بما هو في حالة الصيرورة، فأمّا تحويل مسيرة العالم فلا. فدوستويفسكي يسخر من الثورة، وإذا القنبلة التي تمزّق القيصر تنفجر بُعَيْد جنازته، وتولستوي يُدين الحرب ويطالب بالحب على الأرض: فلا تكاد الأرض تخضَرُّ أربع مرات فوق تابوته وإذا اقتتالٌ بين الإخوة كأشد ما يكون الاقتتال رهبة يَسِم العالم بَمِيْسم العار. أما شخصياته، تلك الشخصيات التي تذمُّ نفسها في فنه، فتبقى على الزمن، غير أن مذهبه تطير به أول نفخة ونسمة. أما انهيار دولته الربانية فلم يشهده بعد، غير أنه أحس به إحساساً غامضاً، وذلك أن الخادم يأتيه، وهو في السنة الأخيرة من حياته، بكتاب، وهو جالس بهدوء في حلقة من الأصدقاء، فيفتحه ويقرأ:

«كلاّ، يا ليونيكولايفتش، لا أستطيع أن أوافقك على أن العلاقات البشرية يمكن إصلاحها عن طريق المحبة وحدها. فهذا أمر لا يقدر عليه

إلاّ من حَسُنَت تربيته، أيْ أولئك الذين يتمتعون بالشبع دائماً. ولكن ماذا تريد أن تصنع حيال أولئك الذين يعانون من الجوع منذ الطفولة، ويتضوَّرون جوعاً طوال حياتهم وهم تحت نير الطغاة؟ إنهم سيكافحون ويكدحون ليتخلَّصوا من العبودية. وأنا أقول لك عشية موتك، يا ليونيكولايفتش، إن العالم سيغرق بعدُ في الدم، ولن يكتفي الناس بقتل الأسياد أكثر من مرة، دونما تمييز في الجنس، بل سيقتلون أبناءهم ويمزقونهم إرباً، لكيلا تتوجس الأرض من هؤلاء أيضاً شيئاً من الشر. ويؤسفني أنك لن تشهد بعدُ هذا الزمان، لتستطيع أن تكون بنفسك شاهد عيان على خطَئِك. أتمنى لك موتاً وادعاً».

وما من أحد يعرف مَنْ كتب هذا الكتاب الحافل بالنُّذُر. أكان تروتسكي، أم لينين أم أي ثوري آخر من الثوريين المجهولين الذين أُرَمُّوا في شلوسُلبورج[1]. لن نحيط بذلك علماً أبداً. ولكن ربما عرف تولستوي في تلك اللحظة أن مذهبه كان دُخاناً وعبثاً مناقضاً للواقع، وأن العاطفة المحتدمة المستَعِرة ستكون في كل زمان أقوى بين البشر من فضيلة الأخوة. وفي تلك اللحظة اكتسب محياه طابع الجدّ -كما يروي الشهود- فأخذ الورقة وذهب بها مطرقاً إلى حجرته، وعلى هامته العجوز رفّةٌ باردة من ذلك الشعور المُسبَّق.

* * *

(١) Schluesselburg بلدة صغيرة تبعد نحو ستين كم عن لينتغراد كانت في عهد القياصرة موضع نزاع بين سيطرة السويديين وسيطرة الروس، ولها حصن قديم قائم على جزيرة في نهر نيفا، ويبدو أنه هو المقصود بالمدفن المشار إليه هنا. «المترجم»

الكفاح من أجل التطبيق

إن كتابة عشرة مجلدات في الفلسفة
أيسر من تحقيق مبدأ واحد بالممارسة.
اليوميات ١٨٤٧

على أن تولستوي الذي يثابر في تلك السنين مثابرة شديدة على تصفح الإنجيل، ما كان ليقرأ فيه هذه الكلمة التنبئية من دون أن يتزعزع، وهي: «من يزرع الريح يحصد العاصفة»، ذلك لأن هذا المصير يتحقق الآن في حياته الخاصة. فما من إنسان واحد، ولا سيما إنسان عملاق، يقذف باضطرابه الفكري في العالم من دون كفّارة: فبألف وجه يتفاقم الهياج في اندفاعة ارتدادية إلى صدره. ولسنا بقادرين اليوم أبداً، إذ فتر النقاش منذ عهد طويل، على أن نقدّر أية آمال متعصبة ألهبتها رسالة تولستوي في ندائها الأول، في العالم الروسي، وفي العالم كله من ورائه. ولابد أنه كان غلياناً نفسياً، بعثاً عنيفاً لضمير شعبي بأكمله. وعبثاً تحظر الحكومة كتابات تولستوي المذهبية على عجل، إذ روّعها مثل هذا الأثر المخرّب. فهذه الكتابات تتسلّل في نسخ بالآلة الكاتبة، من يدٍ إلى يد، كما يتم تهريبها بفضل الطبعات الأجنبية.

وكلما ازداد تولستوي جرأة في مهاجمة عناصر النظام القائمة حتى ذلك الوقت، وهي الدولة والقيصر والكنيسة، وكلما ازدادت مطالبته بنظام عالمي أفضل لإخوته في الإنسانية، ازداد توجُّهُ قلب الإنسانية المفتوح لكل رسالة من رسالات الخلاص، اندفاعاً نحوه. ذلك لأن عالمنا الأخلاقي ظلّ، على الرغم من الخطوط الحديدية والمذياع والبرقية، وعلى الرغم من المجهر وكل السحر التقنيّ، يحافظ على ترقّبه للخلاص، ترقُّبِ وضع أخلاقي أسمى، مثلما كان الأمر بالضبط في أيام المسيح أو محمد أو بوذا. ففي نفوس الجماهير التوّاقة أبداً إلى العجائب يعيش ويهتز بالحياة شوقٌ ما يفتأ يتجدّد، إلى قائد ومعلم. ولذلك فكلما توجه إنسان، فرد، ببشرى إلى الإنسانية فإنما يمسُّ عصب هذا الشوق إلى الإيمان. وينهال استعدادٌ للتضحية مُختَزَنٌ لا ينضب، على كل من يستجمع شجاعته، ويقف،، ويتجرأ على أن يقول أكثر الكلمات انطواءً على المسؤولية: «أنا أحيط علماً بالحقيقة».

وهكذا تتوجه أنظار الملايين من النفوس، في كل أنحاء روسيا، عند نهاية القرن، نحو تولستوي، ولمّا يكد يعلن رسالته الرسولية. «فالاعتراف» الذي يعدّ بالقياس إلينا، منذ عهد بعيد، مجرد وثيقة نفسية، يُسكِر الشباب المؤمن كأنما هو إعلان للرسالة. ويهتفون «وأخيراً قام رجل عملاق وحرّ، وهو فوق ذلك أكبر أدباء روسيا، بالإعراب عمّا كان حتى الآن مجرد شيء يشكو منه المحرومون، ويتهامس به أنصاف الأقنان سراً: وهو أن النظام الراهن للعالم غير عادل، وغير أخلاقي، وهو من أجل ذلك غير قابل للبقاء، ولا بد من العثور على صيغة جديدة أفضل. لقد اكتسب كل الساخطين حافزاً لم يكرنوا يؤمّلونه، ولم يكن

ذلك في الحقيقة من لَدُنْ أحد محترفي الكلام عن التقدم، بل من فكر مستقل ونزيه لا يجرؤ أحد على أن يرتاب في مصداقيته وإخلاصه، وهم يسمعون أن هذا الرجل يريد أن يتقدّم ضارباً المثل بحياته الخاصة، وبكل تصرّف في حياته الظاهرة للملأ، فهو يريد أن يتنازل عن امتيازاته نبيلاً، وعن ثروته غنياً، وأن ينتظم بتواضع في الجماعة الكادحة من الشعب الكامل بحكم كونه واحداً من المالكين والكبار. وتجول رسالة مخلّص المحرومين حتى تبلغ الجهلة من الفلاحين والأميين. وإذا الحواريّون الأوائل يلتئمون، وتأخذ طائفة التولستويين بتحقيق كلمة أستاذهم وفق إيمان حرفيّ، ووراءهم يستيقظ وينتظر جمهور المقهورين الذي لا يمكن تجاهله. وهكذا تتوق ملايين القلوب، وتتجه ملايين الأبصار نحو تولستوي الداعية، وتنتظر نظرة المتلهّف إلى كل فعل، وإلى كل صَنيعٍ في حياته التي غدت ذات شهرة عالمية. «لقد تعلّم هذا، ولسوف يعلمنا».

غير أن من الغريب أن تولستوي يبدو في الأصل كأنه لا يحس على الإطلاق فداحة المسؤولية التي يأخذها على عاتقه. ومن البدهي أنه كان واضح الرؤية بما يكفي ليحس أن من الواجب على المرء بحكم كونه مبشراً ألاّ يدع مثل هذا المذهب في الحياة ماثلاً على الورق حروفاً باردة، بل يجب أن يحققه تحقيق القدوة ضمن حياته الخاصة. غير أنه يحسب أنه أدّى ما فيه الكفاية -وهذا هو خطأ بدايته- حين يشير إشارة رمزية فحسب إلى إمكان تحقيق مطالبه الجديدة، الاجتماعية والأخلاقية، في أسلوب حياته، ويلوّح من حين إلى آخر بإشارة استعداد مبدئي. فهو يلبس لباس فلاّح ليموّه الفرق الظاهريّ بين السيد والأجير، ويعمل في الحقل بالمنجل والمحراث، ويدع ريبين يصوره في هذا الوضع في لوحة زيتية ليستطيع كل

امرئ أن يتحقق على نحو واضح جليّ: إنني لا أحس بالعمل في الحقل، العمل الخشن الشريف من أجل القوت، عاراً، وما من أحد ينبغي له أن يخجل منه، وإلاّ فانظروا، ها أنذا، ليو تولستوي، بنفسي، وأنا من تعرفون جميعاً، أنا الذي ما كان ليحتاج إلى ذلك، والذي كان إنجازه الفكري يعفيه كل الإعفاء، وأنا آخذ هذا على عاتقي بسرور. ولكيلا يصم نفسه بخطيئة الملكية بعد ذلك، ينقل ملكية أملاكه، المنقولة وغير المنقولة وكانت في تلك الأيام أكثر من نصف مليون روبل، إلى زوجته وأسرته، ويرفض أن يتلقى من بعد ذلك مالاً أو ما هو بقيمة المال من أعماله، ويمنح الصدقات، ويهب لأكثر من يحادثه من الناس بُعْداً عنه وأدناهم شأناً، وقتَه في زيارات ورسائل، ويقابل كل باطل وكل ظُلامة على الأرض بمحبة أخوية تنطوي على الشهامة، ولكن سَرعْان ما يضطر مع ذلك إلى أن يتبيّن أنه ما زال يُطلَب منه أكثرُ من ذلك. ذلك لأن الجمهور الكبير الفظّ من المؤمنين، أي ذلك «الشعب» الذي يبحث عنه بكل حواس نفسه، لا يجد غناءً في تلك الرموز الفكرية المقصودة المنطوية على إذلال النفس، بل يطلب المزيد من ليو تولستوي: التنازلَ الكامل، الذوبان الكامل في بؤسه وشقائه، فالمؤمنون والمقتنعون بحق لا يُوجِدُهم دائماً إلاّ صنيع الاستشهاد - ومن أجل ذلك يوجد دائماً عند بداية كل دين رجل يتسم بالتضحية الكاملة بالنفس- أما الموقف التلميحيّ، الواعد فحسب، فلا يصنعهم أبداً. وكل ما فعله تولستوي حتى ذلك الوقت ليدعم مذهبه من حيث إمكان تطبيقه، لم يكن أكثر من مجرد لفتةٍ تنطوي على إذلال النفس، وفعل رمزي بأسلوب ديني يمكن قياسه إلى ذلك الذي تفرضه الكنيسة الكاثوليكية على البابا، أو على القيصر ذي الإيمان القوي، وهو أن يغسلا

أقدام اثني عشر شيخاً في يوم أربعاء الغسل، وبذلك يُعلن ويُبيِّن للشعب أن أحقر الممارسات لا تحقِر حتى أكبرَ مَنْ في الأرض. ولكن البابا، أو امبراطور النمسا وإسبانيا، لم يكونا لينزلا عن سلطانهما عن طريق هذا الفعل التكفيري المتكرر مرة في العام، ويتحولا إلى عبيد غُسْلٍ حقاً، إلاّ بمقدار ما يغدو الأديب والنبيل الكبير، عن طريق هذه الساعة، بالمخرز والعمل، حذاءً، وعن طريق ساعتين من العمل في الحقل فلاّحاً، وعن طريق نقل ملكية الثروة إلى أهل بيته، سائلاً حقيقياً. وقد كان تولستوي إنما يبيّن إمكانيّة تطبيق مذهبه، غيرأنه لم يطبقه. ولكن هذا بالضبط هو ما كان الشعب ينتظره من ليو تولستوي، إذ لا تكفيه الرموز (عن غريزة عميقة) ولا يقدر على إقناعه إلاّ تضحية كاملة. ذلك لأن الأتباع الأوائل يفسرون دائماً مذهب أستاذهم تفسيراً أكثر دقة و حرفيّة وصرامة والتزاماً بالنصّ، من المعلّم نفسه. ومن أجل ذلك كانت خيبة الأمل العميقة، إذ كان لابدّ لهم أن يلاحظوا، وهم يحجّون إلى نبيّ الفقر الطوعي، أن فلاحي ياسنايا بوليانا ما زالوا يتقلّبون في البؤس مثلما هي الحال بالضبط في مقارّ النبلاء الآخرين، أما ليو تولستوي، فمازال كعهده من قبل تماماً، يستقبل الأضياف نبيلاً في بيت أسياد وعلى طريقة السادة، وبذلك ما زال ينتمي إلى «طبقة الناس الذين يسلبون الشعب ما هو ضروري عن طريق أساليب بارعة شتّى» أمّا ذلك النقل للثروة الذي أُعْلِن بصوت عال فلا يدخل أذهانهم على أنه تنازل حقيقي، ولا عُدْمُه على أنه فقر، وهم يرون الأديب ما زال يستمتع استمتاعاً كاملاً بكل أسباب الرفاهية الموجودة حتى ذلك الوقت، وحتى ساعةُ الفلاحة وخصف النعل لا تقدر على إقناعهم بحال من الأحوال. «أي إنسان هذا الذي يعظ بشيء ويفعل شيئاً اخر؟» كذلك

يغـمـغم فـلاحُ شـيخ سـاخطاً، وأقـسى من ذلك مـا يعـبّـر عنه الطلاب والشيوعيون الحقيقيون حيال هذا التذبذب الملتبس بين المذهب والفعل. وشيئاً فشيئاً تنتاب خيبةُ الأملِ من موقفه في منتصف الطريق، حتى أكثرَ الأتباعِ اقتناعاً بنظريته: فالرسائل، والهجمات الغوغائية في الغالب تذكّره على نحو يزداد عنفاً باطراد: إمّا التبرؤ وإما تطبيق المذهب أخيراً بنصّه الحرفيّ، لا في مجرد أمثلة رمزية في المناسبات.

وأخيراً يتبيّن لتولستوي نفسه، وقد أفزعه هذا النداء، ما يثير من ادعاء هائل للحقّ، وأن ما يستطيع أن يبعث الحياة في رسالته ليس بالقول الفصل، بل مجرد الحقيقة، وليس المثل التحريضيّ، بل مجرد القلب الكامل لصياغة نمط الحياة. فمن يقف على المنبر متحدثاً إلى الملأ باذلاً للوعود في ذروة القرن التاسع عشر، وقد سُلّطَ عليه ضوء المجد الساطع من مصباحه العاكس، تحرسه ملايين الأزواج من العيون، لابدّ له أن يقوم بالتنازل الحاسم عن كل حياة خاصّة تنطوي على التهاون، ولا يجوز له أن يقتصر على الإشارة في المناسبات، عن طريق الرموز، بل يحتاج، من حيث كونه شاهداً عدلاً، إلى فعل التضحية الحقيقي. «فلكي يكون المرء مسموعاً لدى الناس لابد له أن يزيد الحقيقة صلابة عن طريق المعاناة، وخير من ذلك أن يكون عن طريق الموت». وهكذا يتنامى في وجه تولستوي، فيما يتصل بحياته الخاصة التزام لم يكن ذلك العقائديُّ الرسوليّ يخطر له قطُّ ببال. ويأخذ تولستوي، وقد أخذته الرعدَة والذهول، وهو غير واثق من قوته، مروّعاً في أعمق أعماق نفسه، الصليبَ على عاتقه، وقد شحنه بمذهبه، أي أنه ينبغي منذ الآن أن يصوّر بكل سلوكٍ في حياته مطالبَه الأخلاقية بغير توقف، وأن يكون في وسط عالم يهوى السخرية والثرثرة، خادماً مقدّساً لقناعته الدينية.

أما قولنا: «مقدساً» فقد قلناه على الرغم من كل سخرية باسمة. فما من شك في أن المقدَّس يبدو بادئ ذي بدء في عصرنا الفاقد للأحلام غير معقول ومستحيلاً بصورة كاملة، فهو مفارقة تاريخية تنتمي إلى العصور الوسطى المنسيّة. غير أن الشعارات والقشرة الخشبية الحضارية لكل نموذج نفسيٍّ هما وحدهما اللذان يخضعان للزوال. فكل أنموذج بذاته يعود أدراجه حسب دوره المتسلسل وعلى نحو قسريٍّ مرة بعد أخرى، في لعبة التناظرات تلك التي لا يمكن تجاهلها، والتي نسميها تاريخاً. فدائماً، وفي كل عصر، سيُضطُّر أناس إلى أن يجرّبوا حياة مقدسة، لأن الشعور الديني لدى البشرية ما يفتأ يحتاج إلى هذه الصورة النفسية العليا من جديد ويوجدها، إلاّ أن تطبيقها الكامل لا بد أن يتبدّل من حيث الظاهر مع تبدل الزمن. على أن مفهومنا عن إشْرابِ الحياةِ بالقداسة بفعل الحرارة الفكرية ما عادت له صلة بالشخصيات المنقوشة على الخشب، شخصيات الأسطورة الذهبية، وجمود آباء الصحراء المماثل لجمود الأعمدة، ذلك لأننا قد فصلنا، منذ عهد طويل، شخصية المقدَّس عن مقولة المجامع اللاهوتية، والمجامع التي تنتخب البابا -«فالمقدس يعني بالنسبة إلينا اليوم مجرد «البطولي»، بمعنى التضحية الكاملة بالحياة من أجل فكرة عاشها امرؤٌ ما على نحو دينيٍّ. ولا يبدو لنا الوجد الذهني، والوحدة المتنكّرة للعالم عند نيتشه(*)، أو الاستغناء الذي يهزّ النفس عند صقّال الماس بأمستردام(*)، أقل بشبر واحد من وَجْدِ امرئٍ متعصب يجلد نفسه بالشوك. فحتى فيما وراء كل معجزة، في عالم الآلة الكاتبة والضوء الكهربائي، في مدننا التي يمكن أخذ مقطع عرضيٍّ

(*) إشارة إلى الفيلسوف المعروف باروخ سبينوزا الذي مارس حرفة صقل الماس في فترة من حياته. «المترجم»

لها، والمترعة بالإشراق، والتي تفيض بَشَراً، ما زال المقدَّس الفكريُّ في صورة شهيد الضمير، ممكناً بعدُ حتى في هذه الأيام، إلاّ أننا ما عدنا في حاجة إلى أن ننظر إلى هؤلاء الرائعين والنادرين نظرتنا إلى معصوم عن الخطأ عصمة ربّانية، وإلى امرئ لا سبيل إلى الطعن فيه من زاوية أرضية، بل الأمر على النقيض: فنحن نحب هؤلاء المجرّبين العظام، هؤلاء الممتَحنين امتحاناً خطيراً بوجه خاص في أزماتهم وضروب صراعهم، ونحن نحبّهم أعمق الحب، لا على الرغم من كونهم غير معصومين بل لكونهم غير معصومين. ذلك لأن جيلنا ما عاد يريد أن يمجّد المقدسين لديه على أنهم مبعوثون من الله، من عالم سماويّ أخروي، بل على أنهم أكثر البشر قاطبة التصاقاً بالأرض.

ومن أجل ذلك يؤثر في نفوسنا، من محاولة تولستوي الهائلة للوصول إلى الصيغة النموذجية لحياته أكبر تأثير بوجه خاص تذبذبُه، على أن كونه يعجز إنسانياً في اللحظة الأخيرة عن بلوغ المراد، يبدو لنا أكثر زعزعة للنفس مما كانت قدسيته خليقة أن تكون بالنسبة إلينا، وهكذا تبتدئ المأساة!. ففي اللحظة التي ينهض فيها تولستوي بالمهمة البطولية المتمثلة في الخروج على أنماط الحياة التقليدية المرتبطة بالعصر، وتحقيق تلك الأنماط من الحياة التي يمليها ضميره ولا ترتبط بعصر من العصور، تتحول حياته بالضرورة إلى مسرحية مأساوية أكبر من أية مسرحية رأيناها منذ عهد تمرّد فريدريش نيتشه واضمحلاله. ذلك لأن مثل هذا الانعتاق القسريّ من كل العلاقات المتشابكة للعائلة، وعالم النبلاء، والأملاك، وشرائع العصر، لا يمكن أن يحدث أبداً من دون أن يمزّق مجموعة متضافرة من الأعصاب تضم آلاف الأعضاء، ومن دون أن

يصيب نفسه وذويه بأشد الجروح إيلاماً، غير أن تولستوي لا يخاف الألم بحال من الأحوال، بل على النقيض من ذلك، فهو، بحكم كونه روسياً أصيلاً، وبالتالي متطرفاً، يتعطّش إلى العذاب الحقيقي بالذات على أنه البرهان الجليّ على أصالته، فلقد سئم الرفاهية في حياته منذ عهد طويل، فالسعادة العائلية السطحية، ومجد أعماله، وتوقير أصحابه، يثير اشمئزازه -ودونما وعي يتوق الإنسان المبدع فيه إلى مصير أكثر توتراً وأكثر تعدداً في جوانبه، إلى امتزاج أعمق بطاقات البشرية الهائلة، إلى الفقر والبؤس والمعاناة التي يدرك معناها الإبداعي منذ أزمته، أول مرة، فهو يودّ، لكي يقيم الدليل على نزاهة مذهبه في التواضع بطريقة رسولية، أن يعيش حياةَ أكثر البشر وضاعة، من دون بيت، ولا مال، ولا أسرة، ملوَّثاً بالأقذار، مُتَصَعْلِكاً، مزدَرىً، مضطهداً من جانب الدولة، مطروداً من الكنيسة. وهو يودّ أن يعاني بجسده وجوارحه وعقله ما يصفه في كتبه على أنه الصورة الأهم، والصورة الوحيدة للإنسان الحقّ الذي ينزع إلى الروح: ألا وهو الشريد الذي لا يملك شروى نقير، والذي تُسْفيه رياح القدر كأنه ورقة من أوراق الخريف. وتولستوي يسعى -حيث ينشئ التاريخُ، الفنانُ الكبير، هنا مرة أخرى إحدى نقائضه(*) العبقرية والساخرة -بمحض إرادته، في الحقيقة، وعلى الضبط، إلى المصير الذي قُسِم لمنافسه دوستويفسكي، غير أن هذا كان مصيره ضد إرادته. ذلك لأن دوستويفسكي يعاني من كل صنوف المعاناة العلنية، ومن قسوة القدر وكراهيته ما يودّ تولستوي أن يعانيه بصورة قسرية عملاً بمبدأ تربويّ، وبدافع النزوع إلى الشهادة.

(*) Anithese جمع نقيضة ، وهي المرحلة الثانية من مراحل الجدلية المعروفة عند هيجل (الديالكتيك) .

فدوستويفسكي يلصق الفقر الحقيقي الذي يعذّب ويحرق ويذهب بالمسرّات، كقميص كنتاورْ(*) ويجرّ قدميه شريداً عبر كل بلاد الأرض، والسقم يبري جسده، وجنود القيصر يشدّونه إلى الخازوق»، ويزجّون به في سجون سيبيريا -وكل ما يودّ تولستوي لو يعانيه إظهاراً لمذهبه في صورة شهيد لهذا المذهب، على الإطلاق، فقد قُسِمَ لذلك منه بإفراط، على حين لا ينتاب تولستوي المتعطّش إلى الآلام الظاهرة الجليّة قطرة من الاضطهاد.

ذلك لأن تولستوي لا يتاح له تأييدُ وتَجْلِيةُ لإرادته في المعاناة يقنعان العالم، في تلك الأيام. ففي كل مكان يأخذ عليه قَدر متهكّم ساخر طريق الشهادة. فهو يودّ أن يكون فقيراً، وأن يهبَ ثروته للبشرية، وألاّ يكسب مالاً بعدُ من كتاباته وأعماله، ولكن أسرته لا تسمح له أن يكون فقيراً، فعلى رغم إرادته تنمو الثروة الكبيرة نمواً مطرداً في أيدي ذويه. وهو يود أن يكون وحيداً، ولكن المجد يغرق بيته بكتّاب التقارير والفضوليين، وهو يودّ أن يكون مزدرىً، غير أنه كلما شتم نفسه وحقّرها وكلّما حطّ من شأن عمله الخاص بمزيد من الكراهية، وأثار الشبهة في استقامته، ازداد تعلّق الناس به مهابة. وهو يود أن يحيا حياة فلاح، في أكواخ منخفضة يغشاها الدخان، لا يعرفه الناس، ولا يتعرّض للتشويش، أو سائحاً ومتسولاً يهيم على وجهه في الطرقات، غير أن العائلة، تحوطه بالرعاية، ومما كان يعذّبه أن تقدم كل أسباب الرفاهية الخاصة بالتقنية، التي كان يذمّها علانية، دافعةً بها حتى إلى داخل حجرته. وهو يود أن يتعرّض للاضطهاد، والاعتقال، والاستعباد -«إنه

(*) إشارة إلى القميص المسموم الذي لبسه كنتاور الذي يقتله هرقل في الأسطورة الإغريقية . «المترجم» .

لمَّا يؤلمني أن أعيش حراً» -ولكن السلطات تتفاداه بأيدٍ مخمليّة، وتكتفي بجلد أتباعه وإرسالهم إلى سيبيريا، وهكذ يلجأ إلى الحد الأقصى، ويشتم آخر الأمر القيصر من أجل أن يُعاقَب أخيراً وينفى ويُدان، وليدفع علانية ثمن الثورة القائمة على قناعته، ولكن نيقولا الثاني يرد على الوزير الذي يرفع الشكوى بقوله: «أرجو ألاّ تمسّوا ليو تولستوي، فليست لديّ نية أن أجعل منه شهيداً». غير أن هذا، وهذا بالذات، أيْ أن يكون شهيد مبدئه، هو ما كان تولستوي يريد أن يكونه في السنوات الأخيرة على الإطلاق، وهذا بالذات ما يرفض القدر أن يتيحه له، أجل، فإن عناية خبيثة على نحو صريح تتجلّى لهذا الراغب في المعاناة، لكيلا ينتابه أي ألم. وهكذا يضرب الهواء بأطرافه، وهو في سجن مجده غير المرئي، مثل جامح مجنون في زنزانة مبطنة الجدران، ثم إنه يبصق على اسمه، ويتجهّم وجهه للدولة، وللكنيسة، ولكل القوى - غير أن الناس يستمعون إليه بأدب، والقبعة في أيديهم، ويدارونه بحكم كونه مجنوناً نبيل المحتد وغير ذي خطر. ولا يتاح له قطُّ ذلك الفعل المرئيّ، البرهان الحاسم، الشهادة التي يُباهى بها. فبين إرادته في الصَّلْب، وتحقيق الإرادة، وضع الشيطان المجدَ الذي يصدّ كل الضربات، ولا يدع المعاناة تصل إليه.

على أن سوء ظن كل أتباعه وتهكّم خصومه وسخريتهم ينطويان على سؤال ملحّ، -لماذا لا يمزّق ليو تولستوي بإرادة حازمة هذا التناقض المؤلم؟ ولماذا لا يكنس البيت من كتاب التقارير والمصورين، ولماذا يسكت على بيع كتبه من جانب العائلة، ولماذا يلين جانبه لإرادة بيئته المرة بعد الأخرى بدلاً من أن يلين لإرادته، وبيئته هي التي تتطلب، في

استخفاف كامل بمطالبه، وعلى نحو ثابت، الثروة والراحة على أنهما أسمى متاعين في الأرض؟ ولماذا لا يتصرّف أخيراً على نحو واضح وجليّ، وفقاً لما يمليه ضميره؟ أمّا تولستوي نفسه فلم يجب الناس عن هذا السؤال الرهيب أبداً، ولم يعتذر قط، بل على النقيض من ذلك، فإن أحداً من الثرثارين العاطلين، الذين كانوا يشيرون بأصابع قذرة إلى التناقض الواضح وضوح النهار بين الإرادة والفعل لم يُدِنْ وَسَطِيّةَ سلوكه المتذبذبة، أو بالأحرى إمساكه عن السلوك، إدانةً أقسى مما فعل هو نفسه. ففي عام ١٩٠٨ يكتب في يومياته: «عندما سمعت نفسي تتحدث وكأنها امرؤٌ غريب: الإنسان الذي يعيش حياة البذخ، ويأخذ من الفلاحين كل ما يستطيع أخذه، ويوعز بالقبض عليهم، وهو مع ذلك يدين بالمسيحية ويعظ بها، ويوزع خمسة كوبيكات صدقة، ويزحف مع كل أعماله الوضيعة، مختبئاً وراء زوجته العزيزة -مثل هذا الإنسان ما كنت لأسميه مؤخرةَ حيوان! ولقد كان يجدر بالناس أن يقولوا هذا لي أيضاً لأتخلّص من ألوان الغرور في هذه الدنيا، وأعيش للروح وحدها، كلاّ، كلاّ، ما كان تولستوي في حاجة إلى امرئ يبصرّه بأوجه الالتباس الأخلاقي عنده، فقد كان يمزّق فيها نفسه. وعندما يطرح، في اليوميات، السؤال على ضميره، كقضيب فولاذي محمّى أحمر متوهج، قائلاً: «قل يا ليو تولستوي، هل تعيش وفقاً لمبادئ مذهبك؟» يجيب اليأس المنطوي على غضب مكبوت: «كلا، فأنا أموت من الخجل، أنا آثم، وأستحق الازدراء. لقد كان من الواضح عنده تماماً أنه ليس هناك من الوجهة المنطقية والأخلاقية، وفقاً لمجمل تعاليمه، إلاّ نمط واحد من أنماط حياة التقشف، ممكن لديه: وهو أن يغادر منزله، وينزل عن لقبه النبيل

وعن فنه، ويضرب في الأرض الروسية متسوّلاً. غير أن هذا العقائدي لم يستطع قط أن يحزم أمره متجهاً نحو هذا التصميم الأخير الأكثر ضرورة، والمُقنِع الوحيد. غير أن هذا السر في ضعفه الأخير، وهذا القصور عن التطرف المبدئي، إنما يعني عندي الجمال الأخير في تولستوي. ذلك لأن الكمال لا يكون ممكناً على الدوام إلاّ فيما وراء الإنسانيّ. وكل قديس، حتى رسول الوداعة لابدّ له أن يكون قادراً على القسوة، ولا بد له أن يطرح المطلب المتعالي عن البشرية، واللاإنسانيّ تقريباً على تلاميذه، حتى يخلّفوا الأب والأم، والزوجة والولد وراءهم غير آبهين، من أجل القداسة. فالحياة المنطقية، الكاملة، لا سبيل إلى تحقيقها، دائماً، إلاّ في الفراغ الخالي من الهواء، فراغ الفرد المنعزل، فأما في إطار الارتباط والتواصل فليست القداسة بالممكنة أبداً: ومن أجل ذلك ينتهي طريق القديس في كل العصور في الصحراء منزلاً ومستقراً هو الوحيد الملائمَ له. وكذلك لم يكن بدٌ لتولستوي أيضاً، ما دام يريد أن يحقق أقصر النتائج في مذهبه عن طريق الممارسة، أن يحلّ ارتباطه أيضاً بالأوساط العائلية الأكثر ضيقاً وحرارة والتصاقاً، مثلما فعل مع الكنيسة والدولة. من أجل فكرته المجرّدة. فلأنْ يصبر متنهداً متألماً، على أن يُظِلّه سقفٌ واحد ثقيل، في حياة مشتركة، بالجسد فحسب، خيرٌ له من أن يخاصم الأولاد، ويدفع الزوجة إلى الانتحار. ويتراجع يائساً أمام أسرته في المسائل الحاسمة، كتلك المتصلة بالوصية وبيع الكتب، ويؤثر أن يأخذ المعاناة على عاتقه، بدلاً من أن يسبب الآلام للآخرين. ويقرر، وهو يتألم، أن من الأفضل أن يكون إنساناً عاجزاً بدلاً من أن يكون قديساً قاسياً كالصخر.

ذلك لأنه يكدِّس على نفسه، وعليها وحدها، أمام الملأ، كل مظاهر الفتور والافتقار إلى الضربة الحاسمة، إلى حد كبير. فهو يعرف أنه يحق لكل صعلوك أن يسخر منه، ولكل مخلص أن يرتاب فيه، ولكل واحد من أتباعه أن يوجّهه، ولكن هذا، وهذا بالذات، يتحول الآن إلى نوع عظيم من الصبر عند تولستوي، في كل هذه السنوات القاتمة. فهو يتقبّل الاتهام بالازدواجيّة وشفتاه مطبقتان إطباقاً محكماً من دون أن يعتذر في تلك الأيام. ويكتب عام ١٨٩٨ في يومياته، وقد اهتزّت نفسه، قائلاً: «قد يكون وضعي أمام الناس خاطئاً، وربما كان هذا بالذات ضرورياً» وعلى نحو بطيء يبدأ في التعرّف على مغزى محنته، وذلك أن استشهاده هذا من دون نصر، وهذه المعاناة من الظلم من دون دفاع أو اعتذار قد أصبحا بالقياس إليه أكثر وحشية وأثقل وطأة مما كان خليقاً أن يكون الاستشهادُ في السوق، وهو ذلك الاستشهاد الآخر، المسرحيّ الذي يطلبه من القدر مشوقاً إليه طوال سنين. «لقد وددت في كثير من الأحيان أن أعاني، وأتحمّل الاضطهاد، ولكن هذا يعني أنني كنت كسولاً، وأنني كنت أريد أن أدع الآخرين يعملون من أجلي، وذلك بأن يعذبوني، بينما لم يكن عليّ إلاّ أن أعاني». فهذا الأقل صبراً بين البشر قاطبة، والذي كان يسرّه أن يلقي بنفسه في العذاب دفعة واحدة، وكان خليقاً أن يحرق نفسه على خازوق التضحية فداء لمبدئه، يتبيّن له أنه قد فرض عليه امتحان أقسى بكثير، وهو الاحتراق على النار الداخنة ببطء: ازدراء الجاهلين، والاضطراب الأبديّ لضميره الواعي. فما أعظمه من عذاب للضمير لا يتوقف، بالقياس إلى امرئ يراقب نفسه بهذا القدر من اليقظة ولا يمكن الكذب عليه، أن يُضْطَر في كل يوم إلى الاعتراف

من جديد، بأنه، أي ليو تولستوي، الإنسان الأرضيّ، وهو في بيته الخاص وفي حياته الخاصة، لا يقدر على تلبية المطالب الأخلاقية التي يطرحها ليو تولستوي الرسول على ملايين البشر، وأنه على الرغم من ذلك لا يكفّ، وهو مدرك لعجزه، عن استئناف الدعوة إلى هذا المذهب مرة بعد مرة! وأنه، وهو الذي ما عاد يصدق نفسه، ما زال يطالب الآخرين دائماً بالإيمان والإقرار! وههنا ينزّ الجرح، الموضع المتقيّح في ضمير تولستوي. وهو يعلم أن الرسالة التي حملها على عاتقه قد تحولت منذ عهد بعيد إلى دور، إلى مسرحية للتواضع، تُمثّل أمام العالم مرة بعد أخرى دونما توقف. على أن تولستوي لم يكذب على نفسه قط، ولكن مجرد كونه أدرك ضروب عجزه عن الضربة الحاسمة، ومواقفه على نحو أدق حتى من إدراك ألدّ أعدائه، هذه المسألة بالذات جعلت من حياته مأساة صميميّة. ومن أراد أن يعرف أو يحسّ إحساساً مبدئياً فحسب، إلى أي حدّ كان الاشمئزاز من الذات، وتدمير الذات يسبّب الألم لهذه النفس المعذّبة المجنونة بحبّ الحقيقة، فليقرأ تلك الأقصوصة التي عُثِر عليها في مخلفاته، وهي «الأب سيرجيوس». فمثلما تسأل القديسة تيريزا، وقد روّعتها الرؤى، كاهنَ الاعتراف، في خوف. أكانت هذه النبوءات مرسلة إليها من الرب حقاً، ولم يرسلها خصمه، الشيطان، ليتحدى كبرياءها، على هذا النحو بالضبط يسائل تولستوي نفسه في تلك الأقصوصة، أكان تعليمه وسلوكه أمام الناس ربانياً حقاً، أي ذا مصدر له صلة بالأخلاق والمروءة، أم كان صادراً عن شيطان الغرور، عن حب الشهرة والاستمتاع بالبخور. ففي تورية شفافة جداً يصف القديس من خلال ذلك وضعه الخاص في ياسنايا بوليانا فمثلما يرحل إليه حتى

المؤمنون، والفضوليون، والحجّاج المعجبون، كذلك يرحل إلى ذلك الراهب الذي يصنع العجائب مئات التائبين والمعجبين، ولكنه يسائل نفسه، مثل تولستوي نفسه، في وسط ضجيج أتباعه، وهم الممثلون الأبْدال(*) لضميره، أيعيش بالفعل، وهو الذي يمجّده الناس جميعاً على أنه قديس، بقلب مقدّس، وهو يسأل نفسه: «إلى أي حد يحدث ما أفعله، من أجل الرب، وإلى أي مدى يكون ذلك من أجل البشر؟» ويجيب تولستوي عن نفسه بنفسه من خلال الأب سيرجيوس إجابة مدمِّرة:

«كان يحس في أعماق نفسه، أن الشيطان كان قد استبدل بعمله من أجل الرب عملاً آخر، لا يقصد إلاّ إلى الشهرة بين الناس. كان يحسّ هذا، إذ إنه بمقدار ما كان يطيب له ألاّ يزعجه أحد من خلوته أصبحت هذه الخلوة الآن عذاباً بالقياس إليه. وكان يشعر أن الزوار يُثْقِلون عليه، ويكلفونه جهداً، ومع ذلك فقد كان في أعمق أعماقه يستمتع بهم، وتسرّه المدائح التي يغدقونها عليه، ولم يكن يبقى لديه لتقوية الروح والصلاة إلاّ وقت يقلّ على نحو مطرد، وكان مما فكر فيه أنه يشبه مكاناً كانت قد انفجرت فيه عين، عين ضعيفة من الماء الحيّ، تنطلق منه وتصبّ فيه، غير أن الماء لا يستطيع أن يتجمع الآن، إذا ما ازدحم الظامئون عليه، وتدافعوا بالمناكب، وداسوا كل شيء بأقدامهم، فلم يبق إلاّ الوسخ.... والآن ما عاد لديه حب، ولا تواضع، ولا طهارة».

أوَ يستطيع امرؤ أن يبتدع لنفسه إدانة أشد هولاً من هذا الدحض الحاسم للذات، الذي يراد منه القضاء إلى الأبد على كل إمكانية لاكتساب السمة الربانية؟ فبهذا الإقرار يحطّم تولستوي إلى الأبد

(*) جمع البديل.

الرَوْسَم(*) المضروب في كتب القراءة للرجل المقدس في ياسنايا بوليانا، فالضمير الممزّق يبدو مزعزعاً في رجل خائر مُقَلْقَل، ينهار تحت عبء المسؤولية التي ألقاها بنفسه على عاتقه، بدلاً من هالة القديس. على أن إعجاب العالم، وإضفاءَ تلاميذه الطابعَ السماويَ عليه في تسابقٍ على خدمته، ومواكبَ القاصدين في كل يوم على حدة، وكلٌ هذه الأصوات المؤيِّدة الصاخبة المُسكِرة لم تقدر على أن تخدع هذا الفكر السيّئ الظن، وهذا الضمير النزيه، عن مقدار ما في هذه المسيحية المنفتحة انفتاحاً أدبياً من مظاهر مسرحية، وعن مقدار ما كان يستكنّ في ضروب الإذلال الخاص من حب للشهرة. ومع ذلك فإن تولستوي الذي لا يشبع في قسوته على نفسه، يرتاب، في هذا التشريح الرمزي، حتى في إخلاص إرادته الأولى، فهو يعود إلى التساؤل، بخوف شديد، على لسان بديله: «ولكن ألم تكن توجد على الأقل نية مخلصة لخدمة الرب؟» وإذا الجواب يوصد كل أبواب القداسة مراراً: «أجل، لقد كانت موجودة، ولكن كل شيء ملوّث تغشّيه الشهرة المتنامية، ليس هناك رب لمن عاش مثلي على هذا النحو، من أجل الشهرة أمام الناس». لقد ضيّع الإيمان بكثرة الحديث والتمثيل المأساوي للإيمان. فالموقف التمثيلي أمام أدب أوربا المحتشد، والاعترافات الكنسية التي تثير الإشفاق بدلاً من التواضع الصامت، جعل تقديسه الكامل مستحيلاً، كما يشعر تولستوي بذلك ويقرّ به في رؤية المستبصر. ولن يقترب الأب سيرجيوس، أخوه في الضمير، من ربّه إلاّ حين يعرض عن الدنيا والشهرة والغرور. وإنها لكلمته حين

(*) الرَوْسَم (الكليشية).

يدعه يقولها مشوقاً في نهاية رحلاته التائهة: «أنا أريد البحث عنه».

«أنا أريد البحث عنه» -هذه الكلمة وحدها تنطوي على أكثر الإرادات أصالة عند تولستوي- فقَدَره الحقيقي: ألاّ يكون مكتشفاً للرب، بل باحثاً عن الرب فحسب. لم يكن قديساً، ولا نبيّاً منقذاً للعالم، بل لم يكن حتى صائغاً لنمط حياته شريفاً صريحاً كل الصراحة: لقد ظل دائماً إنساناً، عظيماً في بعض اللحظات، وفي اللحظات التالية يعود غير أصيل ومغروراً. إنه إنسان له نقائص، وفيه ضروب من العجز والازدواجية، غير أنه يعي هذه النقائص دائماً وعياً مأساوياً، ويجدّ في السعي نحو الكمال بحماسة لا نظير لها. لم يكن قديساً، بل إرادةً مقدسة، ولم يكن مؤمناً، بل طاقة إيمانية جبارة، وكان صورة، لا للربّاني الذي يستقر في ذاته بهدوء، متماسكاً مكتملاً، بل رمزاً لبشرية لا يجوز لها قط أن تستريح راضية، في طريقها، بل لابد لها أن تكافح بغير هوادة من أجل الصياغة الأنقى، في كل ساعة، وفي كل يوم.

* * *

يوم من حياة تولستوي

في الأسرة أشعر بالكآبة لأني لا أستطيع أن أشاطر أهلي مشاعرهم، فكل ما يسرّهم، من الامتحانات المدرسية، والنجاح في الدنيا، والمشتريات، كل هذا أعده شقاء وشراً عليهم أنفسهم، غير أني لا يجوز لي أن أقول ذلك. بل يجوز لي ذلك بالطبع، وأقوم به أيضاً، غير أن كلماتي لا يدركها أحد.

«اليوميات»

على هذا النحو أصوّر لنفسي، بفضل شهادات أصدقائه، واستناداً إلى كلمته الخاصة، يوماً واحداً من ألف يوم لِليو تولستوي.

عند الفجر: النوم ينقطع تيّاره رويداً رويداً، عن جفني الرجل الشيخ، فيفيق وينظر حواليه -لقد لوّن ضوء الصباح النوافذ، ويقبل النهار. ومن الظل القاتم ينبعث التفكير عالياً، والشعور الأوّل الذي يبعث السعادة مع الدهشة: أنا ما زلت حيّاً. ففي مساء الأمس، تمدّد

على سريره، شأنه في كل ليلة وهو يسلم مستكيناً بأنه قد لا يقوم مرة أخرى. وعلى ضوء المصباح المتراقص كان قد كتب في يومياته أمام تاريخ النهار المقبل الحروف الثلاثة التي تختصر عبارة «إذا كنت حياً»، ومن المدهش أن نعمة الحياة وُهبت له مرة أخرى، فهو يعيش، وما زال يتنفّس، وهو معافى. ويمتصّ بالرئتين المفتوحتين الهواء، وبالعينين الرماديتين النهمتين الضوء، وكأنهما تحية الربّ: إنه لأمر رائع أن يظل المرء على قيد الحياة، وأن يكون معافى، وينتصب الشيخ على قدميه شاكراً ويتعرّى، ويضفي انسكاب الماء ذي البرودة الجليديّة احمراراً حسناً على الجسد الذي يحتفظ بحالة جيدة، ويولّع رياضيّ يخفض الشطر الأعلى من جسده ويرفعه إلى أن تتنهّد الرئتان، وتفرقع المفاصل، ثم يسحب القميص والثوب المنزلي على البشرة المدلوكة حتى الاحمرار، ويفتح النوافذ، ويكنس الحجرة بيديه، ويرمي بأعواد الخشب المتقصفة في النار التي تتعالى فَرْقَعَتُها متسارعة، فهو خادم نفسه وأجير نفسه.

ثم ينزل إلى حجرة الإفطار، فإذا صوفيا أندرييفنا، والبنات، وأمين السر، وبعض الأصدقاء، قد اتخذوا أماكنهم، وفي الإبريق يئزّ الشاي. وعلى منصة عالية يتقدم إليه أمين السر بالكومة الملوّنة من الرسائل والمجلات والكتب، وقد ثبتت عليها بالدبابيس قسائم الإعادة المجانية، من القارات الأربع، وينظر تولستوي باستياء إلى البرج الورقي، ويفكر في نفسه: «بخور وإزعاج. تشويش على كل حال! ينبغي للمرء أن يظل وقتاً وحيداً مع نفسه ومع الله، لا أن يؤدي دائماً دور محور الكون. وأن ينأى بنفسه عن كل ما يزعج ويشوّش، وما يجعل المرء مغروراً، متكبّراً، محباً للشهرة، مفتقراً إلى الأصالة. وإنه لمن الأفضل أن يدفع المرء بهذا

كله إلى المدفأة لكيلا يضيّع حياته، ولكيلا يكدّر نفسه بالكبرياء». غير أن الفضول أقوى، فهو يقلّب مع ذلك المجموعة المتباينة المتراكمة المختلطة من الالتماسات والشكاوى والتوسلات، والاقتراحات المتصلة بالعمل، والإعلام عن الزيارات والأحاديث الفارغة، بأصابع رشيقة لها حفيف. فهذا واحد من البراهمة يكتب من الهند قائلاً إنه أخطأ في فهم بوذا، وهذا مجرم يروي من السجن قصة حياته ويلتمس النصيحة، وثمة فتيان يتوجهون إليه وقد اختلطت عليهم الأمور، وأصحاب التماسات في يأسهم، كل هؤلاء يندفعون إليه متذلّلين، كما يقولون، على أنه الوحيد الذي يستطيع أن يساعدهم، إلى ضمير العالم. وتزداد التجاعيد على جبهته عمقاً، ويفكر قائلاً: «أيُّ امرئٍ أستطيع أن أساعد، أنا الذي لا أعرف كيف أساعد نفسي، فمن يوم إلى آخر أتيه وأنا أبحث لنفسي عن معنى جديد لأحتمل هذه الحياة التي لا يُسبَر غورها، وأتحدث حديث المتغطرسين عن الحقيقة لأخدع نفسي، فوا عجباً لهم، يأتون جميعاً ويصرخون: يا ليونيكولايفتش، علّمنا الحياة! ألا إن ما أفعل لكذب وتبجّح وعمل بلهوانيّ، فأنا في الحقيقة مستهلك منذ عهد بعيد، لأني أهدر نفسي هدراً، وأسكبها على نحو مستمر لكل الألوف، والألوف المؤلفة من البشر، بدلاً من أن استجمع قواي في نفسي، ولأني أتكلم، وأتكلم، وأتكلم، بدلاً من أن أظل صامتاً، واستمع إلى الكلمة الأصيلة من أعمق أعماقي في جوّ السكون، غير أني لا يجوز لي أن أخيّب الناس في حسن ظنهم، فلا بد لي من أن أجيبهم». ويمسك بكتاب مدة أطول ويقرؤه مرتين، وثلاثاً: وهو كتاب طالب يحتقره مُغَضباً، لأنه يدعو إلى الماء ويشرب الخمر، ويقول إنه قد آن الأوان ليترك أخيراً منزله ويهب

أملاكه للفلاحين، ويضرب هائماً على وجهه في أرض الله. ويفكّر تولستوي في نفسه قائلاً: إنه على حق، فهو ينطق عن ضميري، ولكن أنّى لي أن أشرح له ما لا أستطيع أنا أن أفسّره لنفسي، وأنّى لي أن أدافع عن نفسي وهو يتهمني باسمي؟». ويأخذ هذا الكتاب الواحد معه، ليجيب عنه على الفور، وينهض الان واقفاً ليدخل حجرته. وعند الباب يدركه أمين السر ويذكّره بأن مراسل «التايمز» قد أبلغ عن موعد حديث صحفي عند الظهر، فهل يريد أن يستقبله، ويتجهم وجه تولستوي، ويقول: «دائماً هذا التطفّل! ما عساهم يريدون مني: مجرد أن ينظروا محملقين في حياتي. فما أقوله يوجد في كتاباتي، وكل من يستطيع القراءة قادر على فهمها». ولكن نقطة ما من نقاط الضعف تُسلِس قياده بسرعة، فيقول: لا مانع لديّ، ... ولكن نصف ساعة فقط. وما يكاد يتخطّى عتبة حجرة المكتب حتى يغمغم ضميره: «لماذا تراجعت مرة أخرى، مازلت دائماً، بشعري الأشيب، وأنا قيد شبر من الموت، أسلك سبيل الغرور وأصرف نفسي إلى لغو الناس، وما يفتأ يعاودني الضعف كلما ألحفوا عليّ، فمتى أتعلّم أخيراً أن أتوارى وألزمَ الصمت! ألا فأعنّي يا إلهي، أعنّي!».

وأخيراً يخلو إلى نفسه في حجرة المكتب. وعلى الجدران العارية يتدلّى منجل، ومشط فلاحة، وفأس. وعلى الأرضية الملمّعة بالشمع ينتصب كرسي ذو مساند، ثقيل، أقرب إلى جُلمود منه إلى مثابة راحة، أمام المنصة الغليظة، فهي حجرة بين حجرة الرهبان وحجرة الفلاحين. ومن النهار الأخير مازال يرقد المقال الذي أُنجِز نصفه، على المكتب، بعنوان «أفكار حول الحياة» وينظر نظرة عابرة إلى كلماته، فيشطب ويبدّل،

ويبدأ من جديد. وتظل الكتابة الطفولية الغليظة السريعة تتعثّر. «أنا طائش جداً، أنا لجوج جداً. كيف أستطيع أن أكتب عن الله حينما أشعر بأنني لست على بينة من أمر هذا المفهوم، وحين لا أكون أنا راسخ القدم بعدُ، وأفكاري تتذبذب بين يوم وآخر. وكيف ينبغي لي أن أكون واضحاً ومفهوماً عند كل الناس عندما أتحدث عن الله الذي لا سبيل إلى التعبير عنه، وعن الحياة التي تستعصي على الفهم أبداً؟ فما أقوم به ههنا يتجاوز طاقتي. يا إلهي، لكم كنت مطمئناً من قبل، حين كنت أكتب أعمالاً أدبية، وكنت أعرض الحياة للناس، كما وضعها الله أمامنا، لا كما أتمنى، أنا الرجل الهرم المشوَّش الباحث، أن تكون عليه حقاً. أنا لست قديساً، كلاً، لست كذلك، وما كان ينبغي لي أن أعلّم الناس: وإنما أنا مجرد امرئ زوّده الله بعينين أجلى رؤيةً وحواسّ أفضل مما زوّد به الآلاف لكي يمجِّد عالمه، وربما كنت أكثر أصالة وأفضل في تلك الأيام حين كنت أخدم الفن فحسب، الفن الذي ألعنه الآن بحماقة شديدة». ويتوقف، وينظر حواليه، على غير إرادة منه، كأن أحداً يمكن أن يصغي إليه، حين يُخرِجُ الآن من درج خفيّ الأقاصيصَ التي يعمل فيها الآن سراً (لأنه سخر من الفن وازدراه علانية، على أنه «شيء لا لزوم له»، و«خطيئة») وها هي ذي الأعمال المخبوءة عن الناس، والمكتوبة سراً، «حاجي مراد»، و«القسيمة المزوّرة». ويقلّب فيها، ويقرأ بعض الصفحات، وتسري الحرارة في العين. «أجل، لقد أحسنَت كتابة هذا» ويشعر بذلك، ويقول «هذا جيد! وذلك لأنني أصف عالمه، فمن أجل ذلك وحده بعثني الله، لا لأخمّن أفكاره. ألا ما أجمل الفن، وما أنقى الإبداع وما أشدّ إيلام التفكير! وما أعظم سعادتي في تلك الأيام

حين كنت أكتب تلك الأوراق، فقد كانت الدموع تنهمر من عينيّ، أنا، حين كنت أصف الصباح الربيعيّ في «السعادة النموذجية» وفي الليل دخلت عليّ صوفيا أندريفنا وعيناها تتوهجان، وعانقتني: فقد كانت مضطرة إلى الإمساك عن النسخ وتقديم الشكر إليّ، وكنا سعداء طوال الليل، وطوال الحياة. غير أني لا أستطيع العودة بعد الآن، ولا يجوز لي بعدُ أن أخيب آمال البشر، بل يجب أن أواصل السير على الطريق الذي بدأت به، لأنهم يأملون في معونتي في محنتهم النفسية. لا يجوز لي أن أتوقّف، فأيامي معدودة». ويتنهد، ويردّ الأوراق المحبوبة من جديد إلى مخبئها في الدرج. ويستأنف الكتابة مثل كاتب بالأجرة، صامتاً، مغيظاً، في الموجز النظري، مقطب الجبين، محنيّ الذقن انحناءً يجعل اللحية البيضاء في بعض الأحيان تمرّ على الورق فيكون لها حفيف.

وأخيراً حان وقت الظهيرة! حسبي ما عملتُ اليوم! ولأدع الريشة: ويثب واقفاً وينزل على السلّم بخطواته الرشيقة القصيرة كالزوبعة. وهناك يكون سائس الخيل قد أعدّ «ديليره»، مهرته الأثيرة، وما هي إلاّ دفعة إلى السرج وإذا القامة المحنية عند الكتابة يشتدّ عودها، ويبدو أكبر، وأقوى، وأكثر فتوّة وحيوية، حين يندفع منتصباً في جلسته، خفيفاً، طلق الأسارير كرجل من القوزاق، على الفرس الضيق النعال، إلى الغابة. وتتماوج اللحية البيضاء وتنحني في وجه الرياح العاصفة، ويفتح شفتيه مباعداً بينهما في نشوة ليمتصّ بخار الحقول إلى جوفه على نحو أقوى، وليحس بالحياة، وبالعنصر الحيّ في الجسد الذي بلغ الشيخوخة، وتسري نشوة الدم المستثار بالهزّة سكراً دافئاً حلواً في

شرايينه إلى رؤوس أصابعه، وحتى صيوان الأذن الهادر، وحين يتقدم في الغابة الفتية راكباً يتوقّف بغتةً ليرى، وليرى مرة أخرى، كيف تلتمع البراعم ذات الأوراق المتضامّة وهي تتفتّحُ لشمس الربيع، وتترك في السماء خضرة رقيقة مرتعشة لطيفة كالوَشْي. وبغمزة حادة من فخذه يسوق الفرس إلى شجر البتولا، وتلاحظ عينه الصقريّة بانفعال كيف تسير النملات على اللحاء طولاً، إحداهما وراء الأخرى، جيئة وذهاباً كسلسلة مجهريّة من دلاء البئر، فمنهنّ المحمَّلات، المنتفخات البطون، وأخرياتٌ ما زِلْنَ يمسكن بنُشارة الشجر بقرونهنّ الدقيقة كسلاسلِ صائغ. ويقف البطريرك الشيخ بلا حراك طوال دقائق، متحمساً، وينظر إلى الضئيل الضئيل في الكبير الهائل، وتسيل الدموع دافقة في لحيته. ألا ما أروع هذا، فمنذ أكثر من سبعين عاماً ما تفتأ هذه المرآة الطبيعية التي يتجلّى فيها الله تعود رائعة من جديد، صامتة ناطقة معاً، مترعة أبداً بصور جديدة، حيّة في كل وقت، وأكثر حكمة في سكونها من كل الأفكار والأسئلة. ويرسل الفرس من تحته أنفاسه في زحير، فيفيق تولستوي من ذهوله المتفكّر ويغمز المُهرَةَ غمزاً قوياً بفخذيه على جنبيها، لكيلا يحس الآن، في هزيم الرياح، بالصغير واللطيف فحسب، بل بجموح الحواس واستِعْارِها، ويعدو، ويعدو، ويعدو، ويعدو على فرسه، سعيداً مستريحاً من التفكير، يعدو نحو عشرين كيلو متراً، إلى أن يعلوَ العرق اللّماع جنب المهرة أبيض مزبداً، ثم يوجهها إلى طريق العودة في خبَب هادئ، وعيناه مترعتان بالضوء، وصدره منشرح، فهذا الشيخ، المفرط في الشيخوخة، سعيد مسرور كعهده وهو فتى في الغابات ذاتها، على الطريق المألوف ذاته، منذ سبعين عاماً.

ولكن الوجه الذي تعلوه الشمس يكفهّر فجأة على مقربة من القرية، فقد فحصت نظرته الخبيرة الحقول: في وسط مجال أملاكه حقل مهمل، معطّل، قد خرب سياجه، وبدا أن الشمس قد أحرقت نصفه، والأرض غير محروثة. ويتقدم بفرسه مغضباً ليستعلم الخبر، وتبرز من الباب امرأة حافية، شعثاء الشعر، خافضة البصر، متّسخة، وطفلان، أو ثلاثة، صغار، أنصاف عراة، يندفعون خائفين متعلقين بأسمال ثوبها، ومن الناحية الخلفية، من الكوخ المنخفض الذي يعلوه الدخان ينبعث صوت طفل رابع أيضاً، ويسأل عن سبب التخريب مقطباً جبينه، وتنطق المرأة، وهي تَعْوِل بكلمات لا رابط بينها، فزوجها في السجن منذ ستة أسابيع، وهو معتقل بسبب سرقة حطب. فكيف ينبغي لها أن تدبّر الأمور من دونه، وهو القوي النشيط، على أنه لم يفعل ذلك إلاّ عن جوع، والسيد يعلم ذلك بنفسه: المحصول الرديء، والضرائب الباهظة، والإيجار. ويشرع الأطفال، حين يرون أمهم مُعْوِلةً، في العويل معها، ويضم تولستوي يده على عجل في جيبه، ويناولها قطعة من النقد، ليقطع عليها السبيل إلى أي مناقشة أخرى، ثم ينطلق على فرسه مسرعاً كالهارب، ومحياه قاتم، وقد طار سروره. «هذا ما يحدث إذاً على أرضي- كلاً على الأرض التي وهبتها لزوجتي وأبنائي. ولكن ما لي أخفي دائماً، بجبنٍ، وراء زوجتي، اطّلاعي وذنبي؟ إنها تمثيلية كاذبة أمام العالم، ولم يكن ذلك النقل للملكية عبثاً، فمثلما شبعت أنا من جهد الفلاحين يمتصّ الآن أهلي مالهم من هذا الفقر، وإني لأعلم أن كل قطعة من الآجر في البناء الجديد للمنزل الذي أقيم فيه قد شويت من عرق هؤلاء الأقنان، ومن جسدهم المتحول إلى حجر، ومن عملهم.

فكيف جاز لي أن أهب لزوجتي وأبنائي ما لم يكن لي، أرضَ أولئك الفلاحين الذين يحرثونها ويهيِّئونها. لقد كنت جديراً أن أخجل من الله الذي أدعو، أنا ليو تولستوي، الناس إلى العدالة دائماً باسمه، أنا الذي يطل البؤس عليه في كل يوم من النافذة». وغدا محيّاه طافحاً بالغضب، ويزداد إظلاماً حين يمرّ الآن على فرسه بالأعمدة الحجرية، وهو يدخل «مقر السادة»، ويندفع الخادم ببزّته الرسمية وسائس الخيل من الباب، ليساعداه على النزول عن الفرس. وينطق خجله المنطوي على اتهام للذات ساخراً مغضباً وهو يقول: «عبيدي».

وفي حجرة الطعام الفسيحة ينتظره الخوان الطويل ذو الغطاء الأبيض الزهري وعليه عدة الطعام الفضية: والسيدة النبيلة، والبنات، والأبناء، وأمين السر، وطبيب العائلة، والفرنسية، والإنكليزية، وبعض الجيران، وطالب ثوري يشغل وظيفة مدرس خصوصي، ثم ذلك المراسل الصحفي الإنكليزي: ويحتدم لغط الخليط الواسع من البشر مرحاً مختلطاً بعضه ببعض. وحين يدخل الآن ينقطع الضجيج بالطبع على الفور في خشوع، ويحيّي تولستوي الضيوف، ويجلس إلى المائدة من دون أن ينطق بكلمة. ولكن حين يقدّم إليه الخادم ذو البزة الرسمية الآن أطباقه النباتية المنتقاة -من الهليون، وهو سلعة من البلاد الأجنبية محضّرة بأدقّ الأساليب -يضطر إلى التفكير في المرأة ذات الأسمال، الفلاحة التي منحها عشرة كوبيكات. ويجلس مقطباً وينطوي على نفسه. «ليتهمَ أرادوا أن يفهموا فحسب، أنني لا أستطيع ولا أريد أن أعيش على هذا النحو، يحيط بي الخدم بملابسهم الرسمية، مع أربعة أصناف تقدّم للغداء، بأوانٍ من الفضة مع كل الكماليات على حين لا

يملك الآخرون أهمّ الضروريات، وإنهم ليعرفون جميعاً أني لا أطمع منهم إلاّ في هذه التضحية الواحدة، هذه الواحدة فحسب، وهي أن يتخلوا عن الترف، هذه الخطيئة الفاضحة المرتكبة بحق البشرية التي أرادها الله متساوية، غير أنها، هي التي تُعَدُّ زوجتي، والتي كانت خليقة أن تشاطرني أفكاري كما تشاطرني سريري وحياتي، هي التي تتصدى لأفكاري تصدّيَ العدوّ، وهي جاثمة على عنقي كحجر الرحى، عبئاً على ضميري، تجرني إلى حياة زائفة كاذبة، ولقد كان ينبغي لي منذ عهد طويل أن أصرم الحبال التي توثقني بها. فما الذي يجمع بيني وبينهم بعدُ؟ يزعجونني في حياتي وأزعجهم في حياتهم. فأنا امرؤ لا لزوم له هنا، عبء على نفسي وعليهم جميعاً».

ويرفع بصره بروح عدائية على غير إرادة منه، في غمرة غضبه، وينظر إليها، إلى صوفيا أندرييفنا، زوجته. يا إلهي، لكم تقدمت بها السن، ومشت الغضون عبر جبهتها أيضاً، وشوّه الهمّ فمها المتداعي أيضاً، وتغمر قلب الشيخ فجأة موجة هادئة، ويفكر في نفسه قائلاً: «يا إلهي، لكم تبدو قاتمة، وما أشد كآبتها، وهي التي أدخلتها حياتي فتاة صبيّة ضاحكة بريئة، وقد انقضى الآن عمرٌ بشريّ، أربعون، خمسة وأربعون عاماً، ونحن نعيش معاً. أخذتها فتاة، وكنت رجلاً نَصَفاً، وولدت لي ثلاثة عشر طفلاً، أما أعمالي فأعانتني على إخراجها كما أرضعت أولادي. وأنا، ماذا صنعت منها؟ امرأةً يائسة، مجنونة تقريباً، مفرطة في العصبية، يضطر المرء إلى حجز المنوّمات عنها لكيلا تودي بحياتها، ولطالما لقيت من الشقاء عن طريقي، وها هم أولاء أبنائي، أنا أعرف أنهم لا يحبونني، وها هن أولاء بناتي اللواتي أستهلك شبابهن،

وها هم أولاء أمناء السر الذين يدوِّنون كل كلمة، ويلتقطون كلاً من كلماتي كما تلتقط العصافير روث الخيول، وقد أعدوا البلسم والبخور في الصندوق ليحافظوا على مومياثي لمتحف البشرية، وهناك هذا المتبجِّح الفارغ ومعه كراسته ينتظر سأشرح له «الحياة» -ألا إن هذه المائدة لخطيئة بحق الربّ وبحق الحقيقة، وهذا البيت لا سر له ولا طهارة إلى حد فظيع، وأنا الكذّاب أجلس مطمئناً في هذا الجحيم وأشعر بالدفء والارتياح، بدلاً من أن أقفز، وأمضي في طريقي. ولو قد كنت ميتاً لكان خيراً لي، ولكان خيراً لهم، فأنا أعيش أطول مما ينبغي، وحياتي ليست حياة حقة بالدرجة الكافية: لقد حان أجلي منذ عهد طويل».

ويقدم إليه الخادم ذو البزة الرسمية طبقاً من جديد، فواكه حلوة يحيط بها زبد الحليب، مبرّدة في الجليد، وينحّي الطبق الفضيّ جانباً بحركة غاضبة من يده، فتسأله صوفيا أندرييفنا بخوف «أليس الطعام جيداً؟، أهو ثقيل عليك؟».

ولكن تولستوي يجيب بمرارة فحسب: «إنّ ما يُثْقِلُ عليّ فيه أنه جيد جداً».

وينظر الأولاد باشمئزاز، وتبدو على الزوجة الدهشة، أما المراسل الصحفي فمجهَد: فمن الواضح أنه يريد المحافظة على المبدأ.

وأخيراً انتهى الطعام، وينهضون، ويدخلون قاعة الاستقبال، ويناقش تولستوي الثوري الشاب الذي يعارضه بجرأة وحيوية على الرغم من كل توقيره له. وتبرق عين تولستوي، ويتحدث باندفاع، بكلمات قصيرة لاهبة، وهو يكاد يصرخ، وما زالت كل مناقشة تبعث فيه حماسة

لا سبيل إلى التحكم فيها كما كان الصيد ولعبة المضرب يفعلان من قبل ويضبط نفسه مرة واحدة وهي في جموحها ويقسرها على التواضع ويُطامِنُ صوته بالقوة، قائلاً: «ولكن ربما كنت مخطئاً، فقد نثر الله أفكاره بين البشر، وما من أحد يعرف أتكون أفكارك أم أفكاري هي التي ينطق بها الله» ومن أجل أن يصرف النظر عن الموضوع، يصيح بالآخرين قائلاً بمرح: «لنذهب قليلاً إلى الحديقة».

ولكن ما زالت هناك وقفة قصيرة، فتحت شجرة الدردار القديمة جداً، قبالة درج القصر، عند «شجرة البائسين»، ينتظر الزوار من الشعب، من أصحاب الالتماسات وأصحاب العصبيّات، «المظلومين»، تولستوي، فقد ارتحلوا عشرين ميلاً ابتغاءً للنصيحة أو لشيء من المال. وهم يقفون هنا مُجهَدين قد لوّحتهم الشمس وعلا الغبار أحذيتهم. وحين يقترب «السيد»، أو «البارين» الآن ينحني بعضهم حتى الأرض على الطريقة الروسية، وبخطوة سريعة منطلقة يقبل عليهم تولستوي قائلاً: «ألديكم أسئلة؟». «أود أن أسأل أيها المستنير...». ويقاطع تولستوي مغضباً: «لستُ مستنيراً، ما من أحد يعد مستنيراً إلاّ الله». ويدير الفلاح المسكين قبعته فزعاً وينطق مستعجلاً بأسئلة شائكة: هل يفترض بالفعل أن الأرض ستكون للفلاحين الآن، ومتى سيحصل على قطعته من الحقل لنفسه. ويجيب تولستوي بصبر نافد، فكل شيء غامض يسبب له المرارة. ثم يحين دور موظف في الغابات مع أسئلته التي لا تنتهي عن الله، ويسأله تولستوي أيستطيع القراءة، وحين يجيب بالإيجاب يأمر له بكتيّب «ماذا ينبغي لنا أن نعمل»، ويودّعه. ثم يتدافع نحوه المتسوّلون أحدهم وراء الآخر، ويصرفهم تولستوي بسرعة، بقطعة من خمسة

كوبيكات، وقد نفد صبره، وحين يلتفت يلاحظ أن الصحفي قد التقط له صورة أثناء توزيع الصدقات، ويكفهرّ وجهه من جديد، قائلاً: «هكذا يصورونني، تولستوي، الفاضل، المتصدّق، مع الفلاحين، الرجل النبيل ذا المروءة. ولكن من أتيح له أن يرى ما في قلبي عرف أنني لم أكن قطّ فاضلاً، وإنما كنت أحاول أن أتعلّم الصلاح، ولم يشغلني شيء في الحقيقة سوى نفسي. ولم أكن قط ذا مروءة. ففي كل حياتي لم أمنح الفقراء نصف ما ضيعت فيما مضى في لعب الورق في ليلة واحدة بموسكو. ولم يخطر ببالي قط أن أبعث إلى دوستويفسكي الذي كنت أعرف أنه كان يعاني من الجوع بالمئتي روبل التي كانت خليقة أن تنقذه شهراً أو ربما إلى الأبد. ومع ذلك أسمح للناس أن يحتفلوا بي ويمجّدوني على أنني أنبل إنسان، وأعرف في قرارة نفسي على وجه الدقة أنني لست إلاّ في بداية البداية».

وتلح عليه الرغبة في النزهة في الحديقة، وهكذا يعدو الشيخ الضئيل الرشيق بلحيته التي تخفق في الهواء، فلا يكاد الآخرون يستطيعون اللّحاق به. كلا، الآن لا حديثَ كثيراً بعد، بل هو الإحساس بالعضلات ومطاوعة الأوتار، والنظر إلى لعب البنات لعبة المضرب، إلى براعة اللعبة الجسدية الرشيقة، وهو يتابع باهتمام كل حركة، ويضحك فخوراً عند كل ضربة ناجحة، ويتحول مزاجه الكئيب إلى مزاج طلق فهو يثرثر ويضحك، ويتجوّل بحواس أكثر هدوءاً وصفاءً خلال المستنقع الذي تعبق رائحته طرية، ولكنه يعود بعدئذ إلى حجرة العمل، فيقرأ قليلاً، ويستريح قليلاً، وفي بعض الأحيان يحس بتعب حقيقي، وتثقل ساقاه، فإذا رقد هكذا وحده على الأريكة ذات الجلد المشمّع، وعيناه مغمضتان،

وشعر بالإنهاك والكبر، فكّر في هدوء: «إنه لشيء جيد هكذا: فأين الزمن، الزمن المخيف، حين كنت ما زلت أرهب الموت، وكأني أمام شبح، وكنت أريد أن أتوارى عنه وأجحده. أما الآن فما عدت أخشاه، بل إني لأحس بالارتياح إذ أغدو قريباً منه على هذا النحو». ويستند إلى الوراء، وتحتدم الأفكار في الخلوة. وفي بعض الأحيان يدوّن بقلم الرصاص كلمة على عجل، ثم ينظر أمامه زمناً طويلاً نظرة جادة، وإنه لشيء جميل، هذا المحيّا للرجل الشيخ، تحدق به سحائب التفكير والحلم، وحده مع نفسه مع أفكاره.

ثم ينزل في المساء بعد ذلك مرة أخرى إلى وسط المتحدثين، أجل، فقد أُنْجِزَ العمل، ويسأل الصديقُ جولدنفايزر، عازف البيانو أيُسمح له أن يعزف شيئاً. «حباً وكرامة!». ويستند تولستوي إلى البيانو وقد أظلّ عينيه بيديه، لئلاً يرى أحد كيف يمسّه سحر الإيقاع الموزون. ويصغي والجفنان مغمضان، والصدر يتنفس تنفساً عميقاً. إنها مدهشة هذه الموسيقا التي يجحدها بهذا الصوت المرتفع، إنها تنسكب فيه رائعة، تحرك في النفس كل ما هو رقيق، وتجعل النفس، بعد كل الأفكار الصعبة، طيبة، رقيقة. ويفكر في نفسه بهدوء: «كيف جاز لي أن أشمئزّ منه، من الفن، وأين يكون العزاء إن لم يكن فيه؟ فكل تفكير ينتهي إلى الإظلام، وكل معرفة تحدث اضطراباً. ووجود الله، في أي مكان آخر نشعر به بوضوح أشد مما نشعر به في صورة الفنان وكلمته؟ إنما أنتما أخواي، يا بتهوفن وشوبان، وأنا أشعر الآن بنظراتكما تستقران فيّ تماماً، وقلب الإنسانية يخفق فيّ: فاغفرا لي، يا أخويّ، أنني كنت أشمئز منكما». وينتهي العزف بانسجام مدوٍّ، ويصفقون جميعاً، وكذلك يفعل

تولستوي بعد تردد قصير. لقد تماثل للشفاء كل اضطراب فيه، وبضحكة رقيقة يدخل في الوَسَط من المُجْتمع ويستمتع بحوار جيد، وأخيراً يهبّ حواليه شيء كالمرح والسكينة، ويبدو اليوم المتعدد الجوانب وقد انتهى بصورة كاملة.

ولكنه يخطو مرة أخرى، قبل أن يذهب إلى السرير، إلى مكتبه، فقبل أن ينتهي اليوم سيعقد تولستوي محكمة أخيرة بنفسه، وسيطالب نفسه، كعهده دائماً، بالحساب عن كل ساعة، وكذلك عن كل حياته. فهذا كتاب اليوميات يرقد مفتوحاً، وعين الضمير تطل عليه من الصحائف البيض. ويراجع تولستوي في ذهنه كل ساعة من النهار، ويحاكم. فهو يفكر في الفلاحين، في البؤس الذي يعود إثمه عليه، والذي مرّ به راكباً، من دون أن يساعد إلاّ بقطعة نقدية صغيرة تافهة، ويتذكر أنه كان ضيّق الصدر مع السائلين، ويتذكر الأفكار الشريرة حيال زوجته، وكل هذه الذنوب يدوّنها في كتابه، كتاب الاتهام، وبقلم غاضب يدوّن الحكم: «كنت خاملاً مرة أخرى، مشلول النفس، لم أفعل خيراً كافياً؛ لم أتعلّم بعدُ أداءَ الصعب، وحبّ الناس من حولي بدلاً من حب البشرية: أعنّي يا رب، أعنّي!».

ويلي ذلك تاريخ اليوم التالي، والرمز الخفي المعبر عن قوله: «إذا كنت حياً» والآن أصبح العمل ناجزاً، وقد عاش مرة أخرى يوماً إلى نهايته، وينتقل الشيخ محنيّ الكتف إلى الحجرة المجاورة، ويخلع صِداره وحذاءه الغليظ ذا العنق، ويلقي بجسده، بالجسد الثقيل في السرير، شأنه دائماً، في الموت أولاً. وما زالت الأفكار ترفرف بأجنحتها، وثناياها الملونة، في اضطراب فوقه، ولكنها تتلاشى شيئاً فشيئاً،

كالفراشات في الغابة، في ظلمة تزداد عمقاً باطراد، وقد أوشك النعاس أن يخيّم عليه بخدره...

وإذا شيء هناك بغتةً -وينهض فزِعاً- ألم تكن هذه خطوة؟ أجل، فهو يسمع خطوة قريبة، هادئة متوجّسة، خطوةً في المكتب، وإذا هو يثب، بغيرصوت، نصفَ عارٍ، ويضغط بعينيه المتوقدتين على ثقب المفتاح. أجل، هناك ضوء في الحجرة المجاورة، فقد دخل شخص ما ومعه مصباح، وهو ينقّب في منصة الكتابة، ويقلب في اليوميات التي تعد أكثر أعماله سريّة، ليقرأ الكلمات، اللغة الرديفة لضميره. إنها صوفيا اندرييفنا، زوجته، فهي رَصَدٌ له حتى في سرّه الأخير، إنهم لا يدعونه وحيداً، حتى مع الله ذاته. ففي كل مكان، في كل مكان من بيته، وفي حياته، وفي نفسه تنقلب أوضاعه من لهفة الناس وفضولهم. وترتعد يداه من الغضب، وإذا هو يمسك بالمزلاج ليقتحم الباب بغتة وينقضّ على زوجته التي تخونه. غير أنه يُلجِم غضبه في اللحظة الأخيرة: «ربما كان هذا مفروضاً عليّ في صورة امتحان». وهكذا يجرّ قدميه عائداً من جديد إلى سريره، أخرس، مبهور النفس، وهو يصغي إلى ما في داخل نفسه وكأنه يصغي إلى بئر ناضبة، وهكذا يرقد ليونيكولايفتش تولستوي أعظم الرجال وأقواهم في عصره، يقظانَ وقتاً طويلاً، قد خانه أهل بيته، وأضناه الشكّ وهو يرتعد برداً في وحدته.

* * *

الحسم والتألق

لكي يؤمن المرء بالخلود لا بد له أن يعيش هنا حياة خالدة.

اليوميات، ٦ آذار، ١٨٩٦

في عام ١٩٠٠، كان ليو تولستوي في الثانية والسبعين، وقد تجاوز عتبة القرن. ويواجه الشيخ البطوليّ اكتماله منتصب القامة في الفكر وهو مع ذلك شخصية أسطورية. ويضيء محيّا الرحالة العالمي الشيخ على نحو أعذب من ذي قبل، من اللحية البيضاء كالثلج، والبشرة التي تميل إلى الاصفرار شيئاً فشيئاً كرِقٍّ يتخلّله الضوء تعلوه كتابة من تجاعيد وخطوط، وثمة ابتسامة رضيّة صبورة يطيب لها أن تعشش حول الشفة الوادعة، وقليلاً ما ينتصب الحاجب الكثيف في الغضب. فهذا الآدَم الشيخ الغضوب ينبئ عن مزيد من الروّية والصفاء. فأخوه الذي لم يكن يعرفه طوال حياته إلاّ مندفعاً لا يكبح جماحه، يقول مندهشاً: «لكم أصبح طيباً!» وبالفعل فإن الحماسة الشديدة تأخذ في الفتور. فقد أجهد نفسه في الصراع، وأرهق نفسه تعذيباً. ويغشّي بريق جديد من الطيبة محيّاه في ضوء المساء الأخير. وإنه لمن المؤثر أن يلاحظ

المرء هذا الذي كان بالأمس شديد الظلمة: ويبدو كأن الطبيعة لم تفعل فعلها بهذه الشدة طوال ثمانين عاماً إلاّ ليتجلّى آخر الأمر جماله الأكثر خصوصيّةً في هذه الصورة الأخيرة، وهو السموّ العظيم، الحكيم، المتسامح عند الشيخ. وفي هذه الصيغة المتألّقة تدخل الإنسانية المظهر الخارجي لتولستوي في ذاكرتها. وعلى هذا النحو ستحفظ أجيال وأجيال محيّاه الوقور المطمئن في نفسها بخشوع.

فالكِبَر وحده، الكبر الذي يضعف الصورة البطولية للناس ويمزّقها، يضفي على وجهه القاتم جلالاً كاملاً. فقد أصبحت القسوة سمواً، وتحولت الحماسة إلى فضيلة وإدراك أخويّ شامل. وبالفعل فإن المناضل الشيخ ما عاد يريد إلاّ السلام، «السلام مع الله ومع الناس»، بل السلام مع ألدّ أعدائه، مع الموت. فلقد ولّى ذلك الخوف القاسي، المرعب، البهيميّ، من الموت، وانتهى على نحو لطيف. فالرجل الذي بلغ من الكبر عتيًا يواجه الفناء الوشيك بنظرة هادئة واستعداد حسن. «أنا أفكر في أن من الممكن ألاّ أكون غداً على قيد الحياة، وفي كل يوم أحاول أن أجعل هذه الفكرة أكثر إئتلافاً مع نفسي، وأن أوطّن نفسي عليها على نحو مطرد الزيادة». ومن الرائع أنه منذ أن تلاشى هذا الكفاح ضد الخوف عن ذلك المشوّش وقتاً طويلاً تعود القدرة التصويرية لتحتشد من جديد. فمثلما يعود جوته، الشيخ، في ضوء المساء الأخير بالذات، من تسليته العلمية(*)، إلى «شغله الأساسي»، يتجه تولستوي، الداعية، الأخلاقي، في العقد القليل الاحتمال لذلك، وهو

(*) يشير الكاتب هنا إلى محاولات جوته في الدراسات العلمية، ومنها دراسته حول نظرية الألوان. «المترجم»

العقد الواقع بين العام السبعين والعام الثمانين، إلى الفن مرة أخرى، وهو الذي تنكّر له عهداً طويلاً. وينبعث، مرة أخرى، الأديب الأكثر شموخاً في القرن الماضي، رائعاً كما كان فيما سلف. فحين يعبر الشيخ القوس الهائل من حياته في وثبة دائرية جريئة، يستعيد تجربةً من سنوات القوزاق ويستقي منها صيغة القصيدة الإلياذيّة «حاجي مراد» التي تُصَلْصِلُ بالسلاح والحرب -وهي أسطورية بطولية، بسيطة وعظيمة، يرويها كما كان يفعل في أكثر أيامه كمالاً. فمأساة «الجثة الحية» وروائع القصص، مثل «بعد الحفلة الراقصة» و«كورنييْ فاسيليف» وكثير من الأساطير الصغيرة، تشهد شهادة مجيدة على عودة الفنان من المزاج المريض للأخلاقيّ، وعلى نقائه. وتُوازِنُ النظرة المهيبة للشيخ الطاعن في السن قدَر الإنسان الذي يزعزع النفس أبداً موازنة نزيهة لا تخطئ. لقد عاد قاضي الحياة أديباً من جديد. وفي اعترافات الشيخوخة الرائعة عنده، ينحني معلم الحياة الذي كان فيما سلف مغامراً، بخشوع أمام استحالة البحث في الإلهيّ، والفضول اللجوج المتجه نحو مسائل الحياة الأخيرة يهدأ متحولاً إلى إصغاء متواضع إلى موجة اللانهاية التي يزداد صخبها قرباً على نحو مطّرد. لقد أصبح ليو تولستوي حكيماً حقاً في السنوات الأخيرة، غير أنه لم يتعب بعدُ، وما يفتأ، وهو الفلاح الدنيويّ الأصيل، يتخلّل، في اليوميات، أرض الأفكار التي لا تنضب، حراثةً، إلى أن يسقط القلم من اليدين الباردتين.

ذلك لأن هذا الذي لا يتعب، لا يجوز له بعدُ أن يستريح، وهو الذي فرض عليه القدر نزعة إلى الكفاح من أجل الحقيقة حتى اللحظة الأخيرة. وثمة عمل أخير، هو الأكثر قداسة، مازال ينتظر الاكتمال، وهذا العمل

ما عاد يمت إلى الحياة بصلة، بل يتصل بموته الخاص الوشيك، وستكون صياغته على نحو لائق ومثالي، جهدَ الحياة الأخير عند هذا المصور العملاق، وإليها يوجّه الطاقة المحتشدة توجيهاً رائعاً، ولم يبدع تولستوي في أي عمل من أعماله الفنية على هذا المدى الطويل وبهذه الحماسة مثلما أبدع في موته الخاص: فهو يريد، بحكم كونه فناناً أصيلاً لا يرضى باليسير، أن ينقل إلى البشرية هذا العمل الأخير بالذات، الذي هو أكثر أعماله إنسانيةً على الإطلاق، نقياً لا شائبة فيه.

وهذا الصراع من أجل موت نقيّ، كامل، لا كذب فيه، سيكون المعركة الحاسمة في حرب السبعين عاماً من أجل الأصالة عند هذا الذي لا سلام عنده، وسيكون في الوقت ذاته الصراع الأحفل بالتضحيات - ذلك لأنه يتجه ضد دمه. فثمة عمل أخير ينتظر الإنجاز ظل يتفاداه مرة بعد أخرى، طوال حياته بتهيّب لم يصبح قابلاً للتفسير لدينا إلاّ الآن: ألا وهو التخلّص النهائي من أملاكه بصورة لا تقبل النكوص. فقد كان تولستوي دائماً وأبداً، يتراجع شأنه في ذلك شأن بطله كوتوسوف الذي يودّ تجنب المعركة الفاصلة، ويأمل أن يهزم الخصم الرهيب، في انسحاب استراتيجيّ دائم، كان تولستوي يتراجع عن الاعتماد الحاسم على ثروته فزِعاً، ويهرب من ضميره الملحاح إلى «حكمة الإحجام». وقد لقيت كل محاولة للتنازل عن حقه في أعماله، حتى من بعد انتهاء حياته، أعتى مقاومة من جانب العائلة، وكان هو أضعف من أن يتغلّب عليها بالعنف عن طريق تصرّف وحشيّ، وكان في الحقيقة إنسانياً أكثرمما ينبغي: وهكذا ظل طوال سنين يقتصر على ألاّ يقرب مالاً بنفسه، ولا يستعمل شيئاً من عائداته، وهو يتهم نفسه في قوله: «ولكن كان يكمن وراء هذا

التجاهل ظرف يتمثل في أنني كنت أنفي كل ملكية من الناحية المبدئية، ولم أكن أعنى بأملاكي بدافع الشعور الزائف بالخجل أمام الناس، لكيلا يتهمني الناس بالتناقض» فهو يؤجل، مرة بعد أخرى، وبعد التجارب غير المثمرة، والمتباينة أشد التباين، والتي شهد كل منها مأساة في المجال الأضيق من قِبَل ذويه، الحسمَ الواضح والمُلزِم لوصيته، من تلقاء نفسه، وإلى أجل غير مسمى. ولكن في عام ١٩٠٨، في العام الثمانين، حين تستفيد العائلة من اليوبيل من أجل طبعة كاملة لأعماله تخرجها برأسمال كبير، ما عاد في وسع العدو العلني لكل ملكية أن يظل مكتوف الأيدي. وفي العام الثمانين يضطر تولستوي إلى خوض الصراع الحاسم، على أعين الناس، وهكذا تصبح ياسنايا بوليانا، محجّة روسيا، مسرحاً لصراع وراء الأبواب الموصدة بين تولستوي وذويه يزداد احتداماً وفظاعة إذ يدور حول شيء تافه، حول المال. ولا تفيد حتى الصرخات المدوّية في اليوميات إلاّ بإيحاء قاصر عن رهبته. وهو يتنهّد في هذه الأيام قائلاً: «ألا ما أصعب التخلص من هذه الملكية القذرة الآثمة (٢٥ تموز، ١٩٠٨)، ذلك لأن نصف العائلة يتجاذب هذه الأملاك بأظافر ناشبة كالمخالب، مشاهد من الروايات الرديئة من أفظع الأنواع، وأدراج محطّمة، وخزائن مقلوبة الأمتعة، وأحاديث يُستَرق السمع إليها، ومحاولات لنزع الأهليّة، تتناوب مع لحظات متناهية في مأساويتها مع محاولات انتحار الزوجة، وتهديدات تولستوي بالهرب. ويفتح جحيم ياسنايا بوليانا أبوابه، كما يقول تولستوي. ولكن تولستوي يجد في هذا العذاب الأقصى التصميم الأقصى في نهاية الأمر. فقبل بضعة أشهر من موته، يقرّر أخيراً، من أجل نقاء هذا الموت وبلاغته، ألاّ يسمح بعدُ

بضروب من الالتباس والغموض، وأن يترك للعالم من بعده وصية تنقل ملكيته الأدبية، على نحو لا يقبل التأويل، إلى البشرية بأسرها. وما زالت هناك حاجة إلى أكذوبة أخيرة لإنجاز هذا الصدق. وذلك أنه لما كان يشعر أنه عُرْضَة لاستراق السمع والمراقبة في البيت فإن ابن الثانية والثمانين يخرج على ظهر فرسه فيما يبدو أنه نزهة فروسية بريئة في غابة جرومونت المجاورة، وهناك، على أرومة شجرة -أكثر اللحظات مسرحيّةً في قرننا- يوقع تولستوي أخيراً، بحضور ثلاثة شهود مع الفرس ذات الزحير، تلك الورقة التي تشهد لإرادته بالسلطة النافذة وسريان المفعول فيما وراء حياته.

والآن تمّ اطّراح أغلال القدمين وراءه، فهو يعتقد أنه قد قام بالعمل الحاسم، ولكن العمل الأصعب، والأهم، والأكثر ضرورة، ما زال في انتظاره. ذلك لأنه ما من سر يبقى على حاله في هذا البيت الذي يعجّ بالناس ذوي الضمائر التي يسعدها الحديث، وسرعان ما تحسّ الزوجة، وسرعان ما تعلم العائلة أن تولستوي أقدم على التصرف في ماله سراً، ويأخذون في التنقيب عن الوصية في الصناديق والخزائن، ويبحثون في اليوميات ليعثروا على أثر، وتهدد السيدة النبيلة بالانتحار إذا لم يكفّ مساعده البغيض تشيركوف عن زياراته. هنالك يتبيّن لتولستوي أنه لا يستطيع هنا، في غمرة الانفعال والتلهّف على الربح، والكراهية، والاضطراب، أن يصوغ عمله الفنيّ الأخير، الموت الكامل. ويتملك الخوف الشيخ من أن تتمكن العائلة، «من وجهة فكرية، من القضاء على تلك الدقائق الثمينة التي قد تكون أروع الدقائق». وينبثق من جديد، دفعة واحدة، من أعمق أعماق شعوره، تلك الفكرة القائلة إنه لا بد من

ترك الزوجة والأولاد، والأملاك والربح، كما يطالب الإنجيل، سعياً وراء الكمال، وابتغاءً للقداسة. ولقد سبق أن هرب مرتين، أولاهما عام ١٨٨٤، ولكن طاقته انهارت في منتصف الطريق. وفي تلك الأيام أرغم نفسه على العودة إلى زوجته التي كانت تعاني من المخاض، وولدت له طفلة في الليلة ذاتها -وهي ابنته ألكسندرا ذاتها، تلك التي تقف الآن إلى جانبه، وتحرس وصيته، وهي على استعداد أن تكون مساعدة له في الطريق الأخير. وبعد ثلاثة عشر عاماً، أي في عام ١٨٩٧ يخرج مرة ثانية، ويترك لزوجته تلك الرسالة الخالدة، وفيها عرض لما يرغمه عليه ضميره: «لقد عزمت على الفرار. أولاً: لأن هذه الحياة تزداد وطأتها عليَّ ثقلاً مع اطراد تقدم السنين، وشوقي إلى الوحدة يزداد شدة مع الأيام. وثانياً: لأن الأولاد قد ترعرعوا الآن، وما عاد وجودي في البيت ضرورياً... والمسألة الرئيسة هي أن كل إنسان متديّن في سن الشيخوخة يحس بالرغبة في تكريس سنواته الأخيرة لله، لا للعبث واللعب، والضرب ورياضة المضرب. مثلما يفرّ الهنود إلى الغابات إذا ما بلغوا عامهم الستين -وهكذا فإن نفسي تتوق الآن، وقد دخلت عامي السبعين، بكل قوتها، إلى السكينة والوحدة، لأعيش في انسجام مع ضميري، أو -إذا لم أوفَق في ذلك تماماً- لأفرّ من التنافر الصارخ بين حياتي وعقيدتي.

ولكنه عاد في تلك الأيام أيضاً بدافع الإنسانية الغالبة. فقد كانت قوته تجاه نفسه ذاتها ليست بالشديدة كما ينبغي أن تكون، ولم يكن النداء قوياً بعدُ بدرجة كافية. فأما الآن، وبعد ذلك الهرب الثاني بثلاثة عشر عاماً، وبعد ذلك الهرب الأول بثلاثة عشر عاماً مضروبة في اثنين،

فقد تنامى بصورة أكثر إيلاماً مما سلف، النزوع الهائل إلى الضرب في الأرض العريضة. ويحسّ الضمير الحديديّ أن قوة لا يُسْبَر غورها تجتذبه اجتذاباً جباراً مغناطيسياً. وفي تموز ١٩١٠ يكتب تولستوي في اليوميات الكلمات التالية: «لست أملك إلاّ الفرار، وإني لأفكر الآن في ذلك تفكيراً جاداً. فأظْهِرِ الآن مسيحيتك، فإمّا هذه اللحظة وإمّا لا أبداً. وما من أحد هنا في حاجة إلى وجودي. فأعنّي يا إلهي، وعلّمني، فأنا لا أريد أن أحقق إلاّ أمراً واحداً، هو إرادتك، لا إرادتي. وإني لأكتب هذا وأسائل نفسي: أو يكون هذا أيضاً حقاً بالفعل؟ أو لست أتظاهر أمامك فحسب بهذا؟ ألا فَعَونّك! عونَك عونَك!». ولكنه ما زال يتردد، وما زال الخوف على مصير الآخرين يصدّه، ويظل يفزع حتى من رغبته الآثمة، ويصغي وهو يرتعد منكفئاً على نفسه، لعلّ نداءً يأتيه من الداخل، أو رسالة من الأعلى، تأمره أمراً لا يُردُّ حيث ما زالت الإرادة تتردد وتتهيّب. وهو يعترف في اليوميات بخوفه واضطرابه، وكأنما يجثو على ركبتيه، في صلاة أمام الإرادة التي لا يُسبَر غورها، والتي أسلم نفسه لها، وهو واثق من حكمتها. وهذا الانتظار في الضمير الملتهب يشبه الحمّى، وهذا الإصغاء في الفؤاد المزعزَع يشبه ارتعادة هائلة واحدة. وإذا هو يحسب أن القدر لا يسمعه، وأنه أسلم نفسه لما ليس له معنى.

هنالك، في الساعة الملائمة، وفي أصح الساعات، ينبثق صوت في داخله، هو الصوت الأول القديم في الأسطورة: «قم، وانهض، وخذ معطفك، وعصا الترحال!» وينتفض، ويخطو نحو كماله.

* * *

اللجوء إلى الله

لا يستطيع المرء أن يدنو من الله إلا وحيداً.

«اليوميات»

في الثامن والعشرين من تشرين الأول ١٩١٠، وربما في الساعة السادسة صباحاً، حين كان الليل ما زال مدلهماً بين الأشجار، كانت بضع شخصيات تتسلل بطريقة غريبة إلى قصر ياسنايا بوليانا، وتصلُ المفاتيح، وتنفتح مزاليج الأبواب بطريقة لصوصية، ويقوم الحوذيّ بشدّ الخيل إلى العربة بحذر شديد لكيلا يحدث ضجة، وفي حجرتين يلوح ظلأن يضطربان، وهما يتلمّسان كل أصناف الطرود، ويفتحان الأدراج والخزائن، ومعهما مصباحا جيب مستوران، ثم ينسلأن من خلال أبواب تنفتح بضغط لا يحدث صوتاً، ثم يتعثران وهما يتهامسان، بجذور الأشجار الموحلة، ثم تجري عربة بهدوء، متجنّبة الطريق الموجود أمام باب المنزل، إلى الخلف، خارجة من باب الحديقة.

فماذا يحدث هنا؟ هل اقتحم اللصوص القصر؟ هل يقوم رجال شرطة القيصر أخيراً بقلب مسكن هذا المشتبه به كثيراً، رأساً على عقب، لإجراء تفتيش؟ كلا، لم يقتحم المكان أحد، وإنما هو ليونيكولايفتش

تولستوي، يقتحم اقتحام اللص، لا يصحبه سوى طبيبه، خارجاً من سجن حياته. لقد توجه النداء إليه، في إشارة حاسمة لا تُنقَض. وقد باغت زوجته مراراً في الليل، وهي تفحص أوراقه خلسة وبصورة هستيرية. وها هو ذا التصميم قد انبثق بغتة فيه قوياً كالفولاذ، وصِدامياً، وهو التصميم على أن يغادرها، على أن يهرب من تلك «التي هجرت روحه»، إلى أي مكان، إلى الله، إلى ذاته، إلى موته الخاص المقسوم له، وفجأة لبس المعطف مسرعاً فوق قميص العمل، ووضع قبعة خشنة، ولبس الحذاء المطاطيّ، ولم يأخذ معه شيئاً آخر من أملاكه، إلاّ ما يحتاج إليه الفكر لينتقل إلى البشرية: دفتر اليوميات، وقلم الرصاص، والريشة. وفي محطة القطار يكتب بخط مستعجل رديء رسالة أخرى إلى زوجته، ويبعث بها إلى البيت عن طريق الحوذيّ: «لقد صنعت ما يصنع الشيوخ في سنيّ في العادة، وأنا أغادر هذه الحياة الدنيوية لأقضي الأيام الأخيرة من حياتي في عزلة وهدوء». ثم يصعدان، وعلى المقعد الملوث بالزيوت في عربة بالدرجة الثالثة يقعد ليو تولستوي، اللاجئ إلى الله، متدثّراً بالمعطف، لا يصحبه إلاّ طبيبه.

ولكن ليو تولستوي ما عاد يسمي نفسه بهذا الاسم. فمثلما خلع كارل الخامس، سيد العالَميْن، من قبل، كل شارات السلطة طوعاً ليدفن في تابوت الأسكوريال، نبذ تولستوي اسمه وراءه أيضاً، كما فعل بماله وبيته ومجده. فهو يسمي نفسه الآن ت.نيكولاييف، وهو اسم مختَرَع لامرئ يريد أن يخترع لنفسه حياة جديدة مع الموت النقيّ والصحيح. لقد انحلّت الآن كل الأواصر، فهو يستطيع الآن أن يكونَ الرحالةَ في مناكب الأرض الغريبة، خادماً للتعاليم وللكلمة المخلصة. وفي دير شاماردينو

يودّع أخته، رئيسة الدير، ويجلس شخصان عجوزان متداعيان معاً بين رهبان لطفاء، وقد صفت نفسه بالهدوء والعزلة المُسكِرة. وبعد أيام قلائل تلحق به ابنته، الطفلة التي ولدت في تلك الليلة التي كان فيها الهرب الأول الذي انتهى إلى الإخفاق. ولكنه يضيق ذرعاً حتى هنا، في الهدوء، فهو يخاف أن يتمّ التعرف عليه وأن يُلاحَق ويُدرَك، ويُطْرحَ مرة أخرى في هذه الحياة الغامضة الزائفة في بيته. وكذلك يوقظ ابنته في الساعة الرابعة صباحاً من الحادي والثلاثين من تشرين الأول، بغتة، وقد لمسته مراراً إصبع خفية، ويلحّ في استئناف السفر، إلى أي مكان، إلى بلغاريا، إلى القوقاز، إلى الخارج، إلى أي مكان لا يصل إليه فيه المجد ولا الناس، إلى حيث الوحدة أخيراً، إلى نفسه، إلى الله.

ولكن خصم حياته الرهيب، وخصم تعاليمه، وهو الشهرة، الشيطان المعذّب والمُغوي، ما زال متمسكاً بضحيته. فالعالم لا يسمح «لصاحبه» تولستوي أن يكون تبعاً لإرادته الخاصة الأصيلة الحكيمة. فلم يكد الطريد يقعد في العربة المقفلة، وقد دفع بالقبعة حتى جبينه، حتى عرف أحد المسافرين المعلّم الكبير، وإذا الحضور جميعاً يعرفونه دفعة واحدة، وإذا السرّ فاشٍ، وإذا الرجال والنساء يزدحمون من الخارج على باب العربة ليروه، فالصحف التي يحملونها تورد تقارير تملأ أعمدة عن الحيوان الثمين الذي فر من السجن، وإذا أمره ذائع ووضعه منقلب، ويقف المجد مرة أخرى، هي المرة الأخيرة، في طريق تولستوي إلى الكمال. وتَصِرُّ أسلاك البرق إلى جانب القطار الهادر بالرسائل، ويتم إفهام كل المحطات من قبل الشرطة وتعبئة كل الموظفين. وفي المنزل يطلبون قطارات استثنائية، ويطير المراسلون من موسكو، ومن بطرسبرج، ومن

نيشنيج -نوفجورود، ومن كل مسارب الرياح الأربعة، نحو الوحش الهارب. ويبعث المجمع الكنسيّ المقدس بكاهن ليمسك بالنادم. وفجأة يصعد إلى القطار سيد غريب، ويظل يروح ويجيء في قناع متجدد أبداً وهو يمر بالعربة المقفلة، فهو من الشرطة السرية: -كلاً، ما كان المجد ليدع سجينه يهرب، وما ينبغي لتولستوي ولا يجوز له أن يخلو إلى نفسه. فالناس لا يطيقون أن ينتمي إلى نفسه ويحقق تقديسه.

لقد انقلب وضعه، وأُحيط به، وما من دغل يستطيع أن يلقي بنفسه فيه. وحين يبلغ القطار الحدود. سيحييه موظف بقبعة مرفوعة بأدب ويحظر عليه العبور. فحيثما أراد أن يستريح سيتصدّى له المجد، عريضاً، كثير الأفواه، صاخباً، ولا يستطيع الإفلات. فالمخلب يتشبّث به. ولكن ابنته تلاحظ فجأة كيف يُزَلْزِل جسدَ أبيها الشيخ صقيعٌ من الرِعدَة الباردة وحين تُستنفَدُ قواه يستند إلى المقعد الخشبيّ الصلب، وينَبجس العرق من كل مسام هذا المرتعد ويقطر من جبهته. ثمة حمّى انبثقت من دمه، وقد دهمه المرض لينقذه، وسرعان ما يرفع الموت عباءته القاتمة ليحجبه عن المطاردين.

وفي أستابوفو، وهي محطة قطار صغيرة، يُضطَرون إلى التوقف، فهذا المصاب بمرض الموت ما عاد يستطيع المضي في الطريق. ولم يكن ثمة نُزُل في فندق، أو حجرة من حجرات الأمراء تؤويه ويقدم ناظر المحطة حجرة عمله القائمة في مبنى المحطة المتمثل في بيت خشبي ذي طابق واحد. وقد تولاّه الخجل (وهي منذ ذلك الوقت محجّة للعالَم الروسي).
ويدخلون بهذا المرتعد من البرد، وإذا كل ما كان يحلم به حقٌ فجأة، فههنا الحجرة الصغيرة، منخفضة رطبة، مفعمة بالدخان والفقر، والسرير

الحديدي، وضوء مصباح النفط الضئيل -لقد ابتعد عنه الترف والرفاهية اللذان هرب منهما، أميالاً مرة واحدة. ففي الموت، في اللحظة الأخيرة يغدو كل شيء كما أرادت إرادته الأعمق بالضبط: نقياً، لا خَبَث فيه، ويضع الموت نفسه بصورة كاملة، تحت تصرف يد الفنان، رمزاً جليلاً. وفي أيام قلائل يتطاول البنيان الرائع لهذا الموت، دعماً جليلاً لمذهبه، إذا ما عاد يتعرّض لحسد الناس، أو إزعاجهم وسعيهم بالفساد، في بساطته الأرضية. وعبثاً يقف له المجد في الخارج، أمام الباب الموصد، بالمرصاد، لاهثاً بشفتيه المتعطّشتين، وعبثاً يتزاحم المراسلون والفضوليون والجواسيس ورجال الشرطة والدرك والكاهن الذي أرسله المجمع الكنسي والضباط الذين عيّنهم القيصر، وينتظرون، فاشتغالهم الصارخ الذي لا حياء فيه ما عاد يقدر على أن يفعل شيئاً ضد هذه الوحدة الأخيرة التي لا سبيل إلى إزعاجها، فليس هناك إلاّ ابنته تقوم بالحراسة، وصديق له، والطبيب، ويلفّه بالصمت حب هادئ ومتواضع. وعلى منضدة السرير ترقد كراسة اليوميات، وسيلته الكلاميّة إلى الله، ولكن اليدين المحمومتين ما عادتا قادرتين على الإمساك بالقلم، فهو يملي من رئة لاهثة، بصوت آخذ في الانطفاء، على ابنته، أفكاره الأخيرة، ويسمي الله «ذلك الكلّ الذي لا تحده حدود، الذي يشعر الإنسان حياله بأنه جزء محدود والمتجلّي في المادّة والزمان والمكان» ويعلن أن اتحاد هذه المخلوقات الأرضية بحياة كائنات أخرى لا يتم إلاّ عن طريق الحب. وقبل موته بيومين يرهف كل حواسّه لإدراك الحقيقة العليا، التي لا تُدرك، وبعد ذلك فحسب يخيّم الظلام شيئاً فشيئاً على هذا الدماغ المشعّ.

وفي الخارج يتزاحم الناس في فضول ووقاحة. على أنه ما عاد

يشعر بهم. وأمام النوافذ تتطلّع زوجته، صوفيا اندريفنا، من خلال دموع عينيها المغرورقتين، نحوه وقد أذلّها الندم، لترى محيّاه عن بعد مرة أخرى، وهي التي ارتبطت به ثمانية وأربعين عاماً: غير أنه ما عاد يعرفها. وتزداد أشياء الحياة غرابة على نحو مطرد، عند هذا الإنسان الذي هو أوضح البشر نظراً، ويزداد سريان الدم في العروق المنهارة قتامة وتعثّراً. وفي ليل الرابع من تشرين الثاني ينهض مرة أخرى، ويتنهد قائلاً: «ولكن الفلاحين -كيف يموت الفلاحون يا تُرى؟». وما زالت الحياة الهائلة تغالب الموت الهائل. وفي السابع من تشرين الثاني فحسب ينزل الموت بالخالد. وترتد الهامة التي تلفّها الألسنة المستعرة البيض غائصة في الوسادة، وتنطفئ العينان، اللتان رأتا العالم رؤية أحاطت به علماً أكثر من كل ما عداهما. والآن فحسب يدرك الباحث اللجوج أخيراً حقيقة كل حياة ومعناها.

* * *

الصدى الأخير

لقد مات الإنسان، ولكن علاقته بالعالم تمضي في إحداث أثرها في الناس، لا على النحو الذي كانت عليه في الحياة فحسب، بل على نحو أشد كثيراً، ويتصاعد أثره بعقلانيته وحبه، وينمو ككل شيء حي دونما توقف ودونما نهاية.

رسالة

لقد سمّى مكسيم جوركي تولستوي ذات مرة إنساناً إنسانيّاً: وهذه كلمة لا تفوقها كلمة، ذلك لأنه كان إنساناً معنا جميعاً، صيغ من الطين الهش ذاته، وقد علِقت به ضروب العجز الأرضية ذاتها، غير أن معرفته بها كانت أعمق ومعاناته منها أكثر إيلاماً. لم يكن ليو تولستوي من نوع مختلف، بل كان أعلى من الآخرين الذين هم في مثل سنّه الزمني، على أنه كان أكثر إنسانية من معظم الناس، وأحسن أخلاقاً، وأرهف إحساساً، وأكثر يقظة وحماسة -وكأنه النسخة الأولى الأشد نقاءً لتلك الصورة الخفية الأولى في ورشة صانع الكون الفنان.

غير أن هذه الصورة للإنسان الخالد الذي يكمن في أعماقنا نحن جميعاً ولها مخطط يلوح كالظل ولا يمكن تمييزه في الغالب، هي التي يختار تولستوي أن يجعل شغلَ حياته الإعرابَ عنها إعراباً كاملاً قدر الإمكان، في غمار عالمنا المشوَّش -وهو عمل لا يمكن إنهاؤه، ولا تحقيقه بصورة كاملة أبداً، ويعد من أجل ذلك بطولياً بطولة مضاعفة. وكان يلتمس الإنسان في أجلى مظاهره الخارجية بفضل مصداقية الحواس التي لا مثيل لها، وقد التمسه في المجال الخفيّ لضميره الخاص وهو يمعن غوصاً في الأعماق التي لا يبلغها المرء إلاّ بأن يجرح نفسه. ولقد نقّب هذا العبقريّ المثالي الأخلاقي، بجدّ عابس، وبقسوة لا ترحم، عن النفس بغير تحفّظ، ليحرّر تلك الصورة المأخوذة عن صورتنا الأصيلة الكاملة، من قشرتها الأرضية، ويعرض للبشرية بأسرها، محيّاها الأكثر نبلاً، والأقرب إلى الربّانية. ولم يكن هذا المصور الذي لا يخاف، يهدأ قط، ولا يسالم نفسه أبداً، ولا يضفي على فنّه أبداً تلك المتعة البريئة المتمثلة في مجرد العبث بالأشكال، بل يعمل ثمانين عاماً في هذا العمل الفني الرائع، ألا وهو الوصول بالنفس إلى الكمال عن طريق تصوير النفس. ومنذ عهد جوتّه لم يجلُ أديبٌ نفسَه والإنسان الخالد في الوقت ذاته، على هذا النحو.

غير أن هذه الإرادة البطولية التي تنزع إلى التهذيب الأخلاقي للعالم عن طريق الامتحان، كما تنزع إلى أن تطبعه بطابع نفسه الخاص لا يبدو أنها انتهت مع أنفاس هذا الإنسان الفريد. فالدافع القويّ في شخصيته يستمر في إحداث أثره في الحيّ وهويصوغ، ويتابع الصياغة بثبات. وما زال بعض الشاهدين على أرضيّته، الذين نظروا في هذه

العين الرمادية القاسية كالفولاذ وهم يرتعدون، موجودين حيث تمسّ الحاجة إليهم، ومع ذلك فقد تحول إنسان تولستوي منذ عهد بعيد إلى أسطورة، وأصبحت حياته أسطورة سامية للبشرية، وكفاحه ضد نفسه مثلاً لجيلنا ولكل جيل. ذلك لأن كُلّ ما فكر بالتضحية به، وكل ما أنجزه إنجازاً بطولياً إنما قام به على أرضنا الضيقة من أجل الناس جميعاً. وإنما تكتسب البشرية من كل عظمةِ إنسانٍ بعداً جديداً أعظم. ولا يشعر الفكر الباحث بحدوده وقوانينه إلاّ من خلال التعرّف على ما هو حقيقي في حرارته الداخلية. ولا يمكن إدراك روح البشرية إدراكاً أرضياً إلاّ بفضل الصياغة الذاتية لفنانيها، بفضل عبقرية الشخصية.



ستندال

ماذا كنت؟ وما عساي أكون؟ إني ليحرجني أن أقول ذلك .

ستندال، «هنري برولار»

الولع بالكذب والطرب للحقيقة

أحب الأشياء إلى نفسي أن أرتدي قناعاً
وأن أغيّر اسمي.

رسالة

قلَّ من كذب وأوقع العالم في الحيرة بحماسة أكثر مما فعل ستندال، وقلَّ من قال الحقيقة بصورة أفضل وأعمق مما قالها.

فألاعيبه التنكّرية وأضاليله تعدُّ بأعداد الكتائب، وقبل أن يفتح المرء كتاباً تقفز الألعوبة الأولى نحوه من الغلاف أو من المقدمة، ذلك لأن المؤلف هنري بيل لا يقرّ أبداً بيسر وبساطة باسمه الحقيقي. فحيناً يتخذ لنفسه بصورة تعسفية سِمةً من سمات التقدير الخاصة بالنبلاء، وحيناً يتنكّر في ثياب «سيزار بومبيه»[1]، أو يضيف إلى الحروف الأولى من اسمه .H.B إضافة تنطوي على لغز، وهي .A.A، التي لا يتهيّأ، حتى لشيطانٍ، أن يخمّن مِنْ ورائها العبارة المتناهية في التواضع، وهي «Ancien Auditear»، وهي بالعربيّ الفصيح: «مراجع حسابات الدولة سابقاً»، فهو لا يحسّ بالأمان إلاّ في الاسم المستعار، وفي الإخبار

---

(١) Cesar Bombet .

الكاذب. فذات مرة يتنكر في قناع متقاعد نمساوي، ومرة أخرى في قناع ضابط سابق في سلاح الفرسان، وأحب ما يكون ذلك إليه باسم ستندال، الذي ينطوي على لغز بالقياس إلى أهل بلده (والمأخوذ عن بلدة بروسيّة صغيرة أصبحت خالدة عن طريق مزاجه الكَرْنَفاليّ). وإذا حدّد تاريخاً ففي وسع المرء أن يقسم إنه لا يصحّ. وإذا روى في مقدمة «دير بارم» أن هذا الكتاب كتب عام ١٨٣٠، على بعد مائتين وألف من الأميال من باريس، فإن هذه المعابثة لا تمنع أن يكون قد كتب هذه الرواية في الحقيقة عام ١٨٣٩، وكان ذلك في الحقيقة في وسط باريس. وحتى في الوقائع تتعثّر المتناقضات مختلطاً بعضُها ببعض على نحو مرح. ففي سيرة ذاتية يروي متبجحاً أنه كان في واغرام، وأسبرن، وإيلو، في ميدان المعركة، ولا يصح من هذا كلمة واحدة، ذلك لأن اليوميات تبرهن بصورة لا تدحض: أنه كان في الساعة ذاتها بالضبط ما زال جالساً مستريحاً في باريس. وفي بعض المرات يتحدث عن حديث طويل ومهم مع نابليون، ويا لها من مصيبة! ففي المجلد الثاني يقرأ المرء الاعتراف الأكثر قابلية للتصديق بدرجة مهمة: «ما كان نابليون ليتحدث إلى مجانين من طرازي». وإذاً فلا بد للمرء مع ستندال أن يتناول كل ادعاء على حدة بأصابع حذرة، وأن يكون أكثر ما يكون المرء سوءَ ظنٍ حيال رسائله التي يؤرخها تاريخاً مغلوطاً بصورة مبدئية خوفاً من الشرطة كما يُقال، ويوقعها كل مرة باسم مستعار آخر. فإذا كان يقوم بنزهة متمَهلة في روما فلا بأس في أن يخبر أن أورفيتو هي مكان الإرسال. وإذا كان يكتب من بيزانسون كما يقول، فقد كان بالفعل في ذلك اليوم في جرينوبل. وفي بعض الأحيان يكون عدد السنين، وفي أغلبها يكون

الشهر، موضوعاً بصورة مضلِّلة، ويكاد التوقيع يتخذ صورة القاعدة المطردة على هذا النحو. ولكن هذا الذي كان يدفعه إلى مثل هذه الحماقات لم يكن، كما يرى بعض الناس، مجردّ الخوف من مجلس الشرطة النمساوية، بل كان ولعاً فطرياً أصيلاً بالخداع، وإثارة الدهشة، وتغيير الوضع، والتخفّي. وذلك أن ستندال تتقاذف يداه الألغاز والأسماء المستعارة مثلما يتقاذف امرؤ نصل سفّود لامع حواليْ شخصه لا لشيء إلاّ لكيلا يدنو منه فضوليٌ أقرب مما ينبغي، ولم يكن قط يخفي هذا الميل العام إلى المكر والخداع. وحين يتهمه صديق بمرارة في رسالة قائلاً إنه كذب كذباً شائناً، يذيّل، مطمئنٌ النفس حاشية كتاب الشكوى بقوله: «حقاً» «صحيح!». وبمحيّاً طلق وسرور ساخر يلفّق في أوراقه الثبوتية أرقاماً مزيفة عن سنوات الخدمة، واتجاهات موالية تعادي آل بوربون حيناً وتعادي نابليون حيناً آخر، وتعجُّ كل كتاباته، المطبوع منها والخاص، بالمغالطات كبيض السمك في المستنقع. وكان آخر مغالطاته -وهذا هو الرقم القياسي في الميل إلى الكذب!- ما كتب بناء على رغبة عبّر عنها في وصيته، بل نقِش في المرمر، على شاهدة قبره، في مقبرة مونمارتر. وهناك مازال المرء يقرأ حتى اليوم التضليل التالي: أرّيجوبيل، من ميلانو، المثوى الأخير لذلك الذي عُمّد باسم هنري بيل بالعربي الفصيح، والذي وُلِد في المدينة الريفية جرينوبل (الأمر الذي يغيظه!). لقد أراد أن يقدم نفسه حتى إلى الموت مقنّعاً: فَلَبِس، حتى له، لَبوساً رومانسياً.

ولكن مع ذلك، وعلى الرغم من ذلك: فقليل من الناس من قدّم إلى العالم حقيقة اعترافيّة عن نفسه ذاتها بمقدار ما أعطى هذا الفنان الكبير

المتنكّر. وكان ستندال يعرف إذا اقتضى الأمر كيف يكون مخلصاً للكمال بمقدار ما كان يحب الكذب فقد أفصح عن تجاريب وملاحظات ذاتية معينة حميمة إلى أقصى الحدود، بصوت عال متعمد، وبجرأة زائدة، وبصراحة مذهلة أول الأمر، بل مخيفة في الغالب، ثم تغدو بعد ذلك غلابة مسيطرة، وهي ملاحظات يواريها الآخرون مسرعين وهي عند عتبة الوعي، أو يدعونها تختفي بما يشبه السحر. ذلك لأن ستندال كان لديه من الشجاعة، بل من الوقاحة، في صدد الحقيقة بمقدار ما كان لديه في صدد الكذب. فهو يقفز هنا، مثلما يقفز هناك، بجرأة فريدة، فوق كل حواجز الأخلاق الاجتماعية، ويخترق كل حدود الرقابة الداخلية وحواجز طرقها، وعلى كونه خجولاً في الحياة، رعديداً أمام النساء، فإنه ما يكاد يتناول القلم حتى تتولاه الشجاعة، وعند ذلك لا تعوقه «عوائق»، بل على النقيض من ذلك، فحيثما يجد مثل هذه المعوقات في داخله، يمسك بها، ويستخرجها من نفسه ليشرِّحها بأكبر مقدار من الموضوعية. على أن ما كان يعوقه في الحياة أكثر من كل ما عداه، هو بالضبط ما يتمكّن منه على أفضل وجه في علم النفس. وعلى هذا النحو افتتح بالحدس، في عام ١٨٢٠، وبنجاح عبقري حقّ، بعض المغاليق المستعصية في آلية النفس التي لم يحللها علم النفس التحليلي، ولم يعد تركيبها، إلاّ بعد مائة عام، بأجهزته الفنية المعقدة - وذلك أن عقليته في علم النفس، تلك العقلية الفطرية المدربة تدريباً رياضياً، تستبق بجملة واحدة منها العلمَ الذي يتقدَّم متريّثاً، بمقدار قرن. ولا يعتمد ستندال في ذلك على مختبرات سوى ملاحظته الخاصة. فوسيلته الوحيدة كانت ومازالت فضولاً حاداً بصورة قاطعة، مصقولاً

صقلاً بالغ الإرهاف. فهو يلاحظ ما يحسّ، وما يحسّ به فهو يعبّر عنه من حديد صريحاً جسوراً. وكلما كان أكثر جرأة كان أفضل، وكلما كان حميماً بدرجة أكبر كان أكثر اندفاعاً، وأحبُّ الأشياء إليه أن يتعمق البحث في أكثر مشاعره اختفاءً وانزواءً. وحسبي أن أذكر، كم من مرة، وبأية عصبية، يفخر بكراهيته لوالده، وكيف يروي متهكماً أنه أجهد نفسه شهراً كاملاً سدىً من أجل أن يحس بألم لدى خبر وفاته. أما الاعترافات الأكثر إيلاماً، والمتصلة بعوائقه الجنسية، وضروب إخفاقه المتواصل مع النساء، وأزمات غروره الذي لا حدود له، فكل هذا يعرضه بدقة موضوعية، وقياسٍ كقياس الآلة أمام القارئ، مثل بطاقة هيئة أركان الحرب. وهكذا يجد المرء لدى ستندال روايات معينة تتميز بالصراحة ذات الخصوصية والدقة المتناهيتين موصوفة ببرود كالوصف السريريّ لم يرفع إنسان قبله صوتاً لحنجرته بها، أو يفصح عنها بدافع الإفشاء الناجم عن الضغط. وهذا هو عمله. ففي بلّور ذكائه الرائق الشفاف، البارد الجليدي ذي السمة الأنانية، توجد بعض المعارف النفسية للغاية، مما خرجت به النفس، متجمدةً بصورة ثابتة إلى الأبد، وباقية محفوظة للعالم من بعده. ولولا هذا الأستاذ الأكثر تفرّداً في التنكّر ما كنا لنعرف هذا المقدار عن حقيقة دنيا المشاعر وعالمها السفلي. ولئن كان هناك من يقف مرة واحدة فحسب ضد نفسه بصراحة، فقد كان هو على هذه الصورة دائماً. ولئن كان هناك من يخمّن سرّه الخاص تخميناً فقد باح به الناس جميعاً.

* * *

الصورة

أنت دميم، ولكنّ لك طالعاً حسناً

العم جانيون للفتى هنري بيل

الظلام يسود الشقة الصغيرة تحت السطح في شارع ريشليو، وهناك شمعتان من الشمع تتقدان على المكتب، فمنذ الظهيرة يكتب ستندال في روايته. والآن يطوّح بالريشة بعيداً بحركة واحدة: حسبي اليوم هذا! والآن إلى الانتعاش، والخروج، والطعام الجيد، وإلى المجتمع، والحديث المرح، وبعث النشاط في النفس عن طريق النساء!.

ويأخذ أهبته، فيرتدي ثوبه، ويرجّل ناصيته: والآن نظرة أخرى سريعة في المرآة! وينظر إلى نفسه، وعلى الفور تشد تقطيبة هازئة زاوية الفم فتميل بها: كلا، إنه لا يعجب نفسه. يا له من وجه كوجه الكلاب الضخمة، خشنٍ يفتقر إلى الرقة، مستديرٍ أحمر، بورجوازيٍّ مكتنز، ولكم يستقر الأنف ذو المنخرين العريضين غليظاً على نحو بغيض، مكوّراً كالبصلة على نحو مستعرِض في وسط هذا الوجه الريفيّ! أجل لقد كانت العينان خليقتين ألاّ تكونا على هذا الجانب من السوء، فهما صغيرتان، سوداوان، برّاقتان، مترعتان بضوء الفضول المضطرب، غير أنهما

تستقران على عمق مفرط، وهما مفرطتان في الضآلة تحت الحواجب الكثيفة في الجبهة الثقيلة المربّعة. ولو أنه كان صينياً في الكتيبة لسخر الصينيّون منه. فماذا بقي في هذا الوجه من خصلة جميلة؟ وينظر ستندال إلى نفسه مستاءً. ما من شيء جميل، وما من شيء رقيق، أو في قسماته روح حيّة، بل كل شيء فيه ثقيل، غوغائيّ، بورجوازية خبيثة في مرارة. ومع ذلك فقد يكون الرأس الكرويّ الذي تحفّ به لحية سمراء كالإطار، أفضل ما في هذا الجسد المزعج، ذلك لأن الرقبة تتكتل كالحوصلة مع مبتدأ الذقن تماماً، وتغدو مفرطة في القصر. أمّا ما دون ذلك فهو يؤثر ألاّ يجرؤ على النظر إليه أبداً. ذلك لأنه يمقت كَرِشَه الثقيلة المنتفخة والساقين المفرطين في القصر والخاليين من الجمال، واللذين يحملان كل هذه الكتلة الثقيلة، ككتلة هنري بيل، بجهد جعل زملاءه في المدرسة يسمونه دائماً «البرج المتنقّل». وما زال ستندال يبحث في المرآة عن أيّ عزاء. إنهما اليدان على كل حال، أجل، فقد يستقيم أمرهما، فهما رقيقتان رقة نسائية، مَرِنتان، لهما أظافر حادة مصقولة مُلْس، فهما تنضحان بشيء من الفكر والنُبل، وكذلك البشرة، الحساسة كبشرة البنات، الرقيقة، فهي خليقة أن توحي بعقلية لطيفة وبشيء من النبل والحسّ المرهف. ولكن من عساه يرى ويلاحظ في رجل مثل هذه السمات الصغيرة الأنثوية؟ فالنساء يتساءلن دائماً عن الوجه والقامة، وهذان، كما يعرف منذ خمسين عاماً، يتسمان بسمة العوامّ على نحو لا مخرج منه. فقد كان أوغسطين فيلون يسمّي وجهه وجه عامل في صناعة ورق الجدران، وكان مونسليه يميّزه بأنه «دبلوماسيّ له وجه صيدليّ» ولكن مثل هذه الملاحظة ذاتها تبدو محابية له، لأن

ستندال يحكم الآن بنفسه، وهو يحملق باشمئزاز في زجاج المرآة الذي لا يرحم قائلاً: «وجه جزّار إيطالي».

ومع ذلك فيا ليت هذا الجسد الهائل المكتنز كان على الأقل خشناً رجوليّاً! -فهناك نساء يألفن الأكتاف العريضة ويجديهن في بعض الأوقات قوزاقيّ أكثر مما يجديهن ذو الأناقة. على أن مما يبعث على الازدراء، كما يعلم، أن هذه القامة الفظة الفلاحيّة، وهذا الامتلاء الأحمر بالدم ليس عنده إلاّ شكلاً تشبيهياً وتمويهاً للجسد. فتَحْتَ هذه الكتلة الضخمة التي تمثل الرجل تهتز وترتعش حزمة من الأعصاب ذات الحساسية المتناهية في الرقة، بل تكاد تكون حساسية مرضية، وقد عجب منه كل الأطباء إذ رأوا فيه «وحشاً من وحوش الحساسية». فيا لها من مصيبة! نفس كهذه، مثل نفس الفراشة، قد حُبِكت في نسيجِ هذا القدر من الامتلاء والشحم: لا بد أن كابوساً ما قد استبدل في المهد جسداً بروح، فما أكثر ما ترتعد النفس المفرطة في الحساسية إلى درجة المرض وترتعش لدى كل إثارة تحت إهابها الخشن. فما هي إلاّ نافذة مفتوحة في الغرفة المجاورة وإذا رِعدةٌ حادة تغمر البشرة التي تتخلّلها الشرايين الدقيقة كرذاذ المطر، وما هو إلاّ باب ينطبق وإذا الأعصاب تنتفض في اختلاجة عارمة، وما هي إلاّ رائحة كريهة وإذا هو ينتابه الدُوار، وما هو إلا القرب من امرأة وإذا هو يعتريه الارتباك والخوف، أو يغدو، بدافع الخوف المقلوب، فظاً غير مهذّب. فيا له من مزيج يستعصي على الفهم؟ ففيم هذا اللحم الكثير، وهذا الشحم الكثير وهذه الكرش الكبيرة، وهذا الهيكل العظمي الغليظ كهياكل الحوذيّين، حول شعور رقيق النسج، قليل الاحتمال، وفيم هذا الجسد الثقيل، البغيض، الضخم حول نفس معقدة قابلة للاستثارة إلى هذا الحد؟

ويُعرِض ستندال عن المرآة. هذا المظهر الخارجي لا خلاص منه، فهو يعرف ذلك منذ صباه. وهذا الأمر لا يجدي فيه خياط ساحر في فنه، وهو الخياط الذي ركّب له مشداً تحت الصُدَيْريّ يردّ البطن المتدلي إذ يضغطه ببراعة نحو الأعلى، وأعدّ له سراويل رائعة تبلغ الركبة من حرير ليون، ليختفي قصر ساقيه المضحك، ولا يجدي كذلك شيئاً دواء الشعر الذي يضفي سمرة قاتمة قوية رجولية على سالفيه اللذين علاهما الشيب منذ عهد بعيد، ولا يجدي فتيلاً ذلك الشعر المستعار الأنيق الذي يحمي الجمجمة الصلعاء، ولا البزّة القنصلية الموشّاة بالذهب والأظافر المصقولة اللماعة بصورة لطيفة. فهذه الوسائل والأساليب الصغيرة تسعف وتصقل قليلاً فحسب، فهي تخفي الشحم والتداعي ولكن ما كان لامرأة أن تلتفت نحوه في الشوارع العريضة، لن تلتفت إليه أبداً بالوجد المتمكّن، مثلما التفتت السيدة دي رينال إلى صاحبها جوليان، أو السيدة دي شاستيّلير إلى صاحبها لوسيان لوفان، ناظرةً في عينيه. كلا، فهنّ لم يلاحظنه قط، حتى ولا حين كان ملازماً شاباً، فأنّى له ذلك الآن، وقد استكنّت النفس في الشحم، وخدَّد الكِبَر جبينه، هيهات، هيهات! فليس للمرء بوجه كهذا الوجه سعادة مع النساء، وليس هناك سعادة سواها!

وإذاً فلم يبق إلاّ شيء واحد: أن يكون ذكياً، مرناً، جذاب الفكر، ممتعاً، وأن يصرف الانتباه عن الوجه بتحويله إلى الداخل، وأن يخطف البصر ويغوي عن طريق المفاجأة والحديث! «فالمواهب تستطيع أن تعزّي عن الافتقار إلى الجمال»، والبراعة تستطيع على كل حال أن تحل محل الجمال. ولا بد للمرء مع كل هذا الطالع السيئ أن يستحوذ على النساء انطلاقاً من الفكر ما دام لا يقدر على بعث الحرارة في حواسّهن عن

طريق الجمال، وإذاً فليكن كئيباً مع العاطفيّات، ساخراً مع المستهترات، وعلى النقيض من ذلك أحياناً. ليكن يقظاً على الدوام، حاضر البديهة دائماً. «سلْ امرأةً تَنَلْها» وليدرك كل نقطة ضعف بذكاء، وليتظاهر بالحرارة حين يكون هو نفسه بارداً، وبالبرود حين يكون ملتهباً، وليخادع بالتبدّل، وليُرْبِكْ بالحيل، وليظهر دائماً أنه مختلف عن الآخرين. وعليه قبل كل شيء ألا يضيّع فرصة، ولا يخشى إخفاقاً، لأن النساء ينسَين في بعض الأحيان وجه رجل من الرجال، وإن قبّلت تيتانيا[1] نفسها في ليلة صيف فريدة ذات مرة رأس حمار.

ويضع ستندال قبعة الزيّ الشائع، ويتناول القفازين الأصفرين ويجرّب ابتسامة باردة ساخرة على المرآة. أجل هكذا يجب أن يظهر مساء اليوم عند السيدة دي ت.ساخراً، متهكّماً، مستهتراً، بارداً كالحجر: فالمهم أن يدهش، ويثير الاهتمام ويخطف الأبصار، وأن يدع الكلمة تهبط كقناع خاطف على هذه السيماء المزعجة. وليخدع بقوّة، ليجتذب إليه الانتباه باللفتة الأولى، فهذا هو الأفضل، وليخفِ جبنه الداخلي وراء بعض ضروب التبجّح. وحين ينزل على الدرج يكون قد دبّر في نفسه مدخلاً صاخباً: فسوف يبلّغ عن نفسه اليوم عن طريق الخادم على أنه السيد التاجر سيزار بومبيه، وبعد ذلك فحسب يدخل بنفسه وهو يتظاهر بحركات تمثيلية بأنه تاجر صوف ثرثار صخّاب، لا يدع لأحد مجالاً للحديث، وسوف يظل يتحدث عن صفقاته الخيالية بصورة متألقة جريئة إلى أن يستحوذ على الفضول الضاحك بصورة شاملة وتألف النساء

---

(١) Titania ملكة الجن وزوجة أوبيرون ملك الجن في الأسطورة الشعبية الفرنسية . «المترجم»

وجهه، ويلي ذلك نوادرُ كالمفرقعات، قوية ومرحة، ترخي أعنّة عقولهن، وزاويةٌ مظلمة تساعد على إحاطة بدانته بالظل، وبضعة أقداح من شراب البنش: وربما، ربّما تراه النساء في منتصف الليل، فاتناً.

* * *

شريط حياته المصوّر

١٧٩٩. تتوقف عربة البريد الذاهبة من جرينوبل إلى باريس لتغيير الخيل في نيمور. هناك مجموعات هائجة، ولصائق، ومجلات: فبالأمس وجّه الجنرال الشاب بونابرت في باريس الضربة القاضية إلى الجمهورية، وداس على الاتفاقية، وجعل نفسه قنصلاً. وكان كل المسافرين يتناقشون بحماسة، ولكن فتى في السابعة عشرة، عريض المنكبين، أحمر الوجنتين، يظهر قليلاً من الانتباه. فما عسى أن تعني الجمهورية أو القنصلية بالقياس إليه، فهوراحل إلى باريس، لا ليدرس في مدرسة الصنائع كما يقال، ولكن ليتخلّص، في الحقيقة، من الريف، ويجرّب الحياة في باريس. باريس! وعلى الفور يمتلئ الوعاء العملاق لهذا الاسم بسَيْلٍ من الأحلام. فباريس تعني الترف، والأناقة، والتحليق، واللاّ ريف[1]، والحرية، والنساء قبل كل شيء، النساء الكثيرات، فسوف يتعرف على أي صبية جميلة لطيفة أنيقة (ربما تشابه تلك الممثلة، فيكتورين كابلي، في جرينويل، التي أحبها بخجل، من بعيد) فجأة، بطريقة رومانسية، وسوف ينقذها من داخل العربة المحطّمة بأن يلقي بنفسه في وجه الخيل

---

(١) يقصد الكاتب كل مباهج المدينة الكبيرة التي لا تتوفر في الريف .

المتوقدة جموحاً، وسوف يقوم بأي شيء عظيم، كما يحلم، من أجلها، وستكون حبيبته.

وتواصل عرْبة البريد سيرها المتعثّر، وتدوس بعجلاتها هذه الأحلام السابقة لأوانها بغير رحمة. ولا يكاد الفتى يلقي نظرة على المنظر الطبيعيّ، ولا يكاد يتحدث إلى مرافقيه بكلمة. وأخيراً يتوقف حوذي البريد عند الطريق الرئيسة، وتدرج العجلات هادرة في الأزقة ذات الأرض المحدَوْدِبة، وهي تدخل الشعاب الضيقة القذرة بين المنازل العالية العفنة من رائحة الأطعمة الفاسدة والفقر المدقع. ويرى خائبُ الأمل أرض أحلامه وقد تولاه الفزع. هذه إذاً هي باريس. «أوَ ليست باريس شيئاً سوى هذا؟». وسيظل يردد هذه الكلمة فيما بعد: بعد الشجار الأول، ولدى عبور الجيش ممر سان برنار وفي ليلة الغرام الأولى، وسيظل الواقع يظهر أمام التطلّع الرومانسي المفرط، كالحاً، باهتاً، بعد الأحلام الجامحة على هذا النحو.

وينزلونه أمام أيّ فندق يصادفهم في شارع سان دومينيك. وهناك في حجرة السقيفة بالطابق الخامس، ذات الكوّة بدلاً من النافذة، وهي مباءة للكآبة الغاضبة، يسكن هنري بيل الصغير الآن بضعة أسابيع، من دون أن يلقي نظرة على كتبه في الرياضيات ويتسكّع ساعات بطولها في الشوارع وهو يلاحق النساء بنظراته: ما أشدّ إغراءهن في زيّ العُري الجديد القادم من روما، وكيف يعابثن المعجبين بهن وهن مقبلات عليهم، ويعرفن كيف يضحكن، ضحكاً جذاباً سهلاً، غير أنه لا يجرؤ على الدنوّ من واحدة منهن، وهو الفتى البليد الذي لا براعة لديه، في معطفه الريفيّ، فأناقته قليلة جداً، وجرأته أقلّ منها بعد. بل إنه لا يجرؤ على

التقدم إلى الفتيات النهمات إلى المال اللواتي يتمسّحن بأعمدة مصابيح الزيت على نحو رخيص، ويحسد الزملاء الأكثر جرأة وقد تولاّه الغيظ. وليس له صديق، ولا مجتمع، ولا عمل: فهو يحلم متبرّماً في انتظار مغامرات رومانسية في الشوارع القذرة. وقد ذهل عن نفسه تماماً، حتى إنه ليواجه في بعض الأحيان خطرالتعرّض للدهس من عربة.

وأخيراً، وبعد أن نهكه الجهد والجوع، بعد الحديث، والقيظ، والهواجس الداخلية، يقوم بزيارة لأقربائه الأغنياء، آل دارو، فيجاملونه ويدعونه إلى الدخول، فيدخلونه منزلهم الجميل، ولكنهم يرجعون في أصولهم إلى الريف -وتلك خطيئة موروثة عند هنري بيل! -وهذا ما لا يغتفره لهم، ويعيشون حياة بورجوازية، أغنياء ميسورين، في حين يخفق في الهواء كيس نقوده المهلهَل، وهذا ما يبعث فيه الشعور بالمرارة، ويجلس معهم إلى المائدة عدواً خفياً لهم، متبرماً، صامتاً، بليداً يخفي رغبته المتحرّقة إلى المجاملة وراء العناد المتبرم الساخر. ويبدو كبار آل دارو كأنهم يقررون في أنفسهم أنه جليس مزعج ناكر للجميل. وفي وقت متأخر من المساء يعود بطل العائلة بيير دارو (الكونت فيما بعد) مجهداً متعباً، منطوياً على نفسه من وزارة الحرب، وهو اليد اليمنى للجبّار بونابرت. وكان المحارب بحكم الميل المستكن في أعمق أعماقه يودّ لو كان رفيقاً لهذا الأديب الصغير (الذي يحسبه، لأنه يحيط نفسه بجدران من الصمت، غبيّاً بَليداً، ويحسبه قبل كل شيء جاهلاً كالبهيمة (ذلك لأنه يترجم في ساعات فراغه هوراس، ويكتب مقالات فلسفية، وسيقوم فيما بعد (حين يخلع البزّة الرسمية ذات مرة) بكتابة تاريخ للبندقية. غير أنه يعيش الآن لمهمات أجل شأناً في ظل بونابرَت، وهو حيوان عمل لا يتعب أبداً. فهو

يرسم في الليل والنهار، في ا لمجلس السري لأركان الحرب العامة، خططاً وتقديرات، ويكتب رسائل لا يعرف أحد لأي غرض تُكتب. على أن هنري الصغير يكرهه على وجهه الخصوص لأنه يريد أن يساعده على التقدم إلى الأمام، ذلك لأنه لا يريد التقدم إلى الأمام، بل يريد الانكفاء على نفسه.

ولكن بيير دارو ينادي الكسلان ذات يوم قائلاً إن عليه أن يصحبه إلى وزارة الحرب، إذ إن عنده وظيفة له. وكان هنري الصغير البدين يضطرّ الآن تحت سوط دارو إلى كتابة رسائل، ورسائل، ورسائل، ومقالات وتقارير، من الساعة العاشرة صباحاً إلى الواحدة ليلاً حتى تئنّ عظام أصابعه، وهو لا يعرف بعدُ لِمَ كل هذه الكتابة المحمومة، ولكن العالم سيعرف ذلك عما قريب. ومن دون أن يدري بشيء يسهم في الحملة الإيطالية التي تبدأ بمارينجو وتنتهي بامبراطورية، وأخيراً يبوح «المصمّم» بالسر: فقد أعلنت الحرب، ويتنفس الصغير هنري بيل الصعداء، الحمد لله! الآن يضطر عفريت التعذيب إلى الانسحاب إلى مقر القيادة، وقد انتهى التعذيب المضّ بكتابة الرسائل، ويتنفس الصعداء: فالحرب أحب إليه من المضيّ بعدُ في هذا الذي هو أكثر الأشياء إثارة للفزع في الدنيا: وهو يتمثل في كلا الأمرين، اللذين يمقتهما أشد المقت: العمل والملل.

١٨٠٠، أيار. مؤخرة جيش بونابرت الإيطالي عند لوزان.

نفر من ضباط سلاح الفرسان يتدافعون بخيولهم متجمعين ويأخذون في الضحك حتى تتراقص مجموعات الريش على خوذاتهم. ثمة منظر مضحك: ها هو ذا فتى بدين قصير الساقين يقعد القرفصاء على مُهرة شَموس وقد أنشب أصابعه فيها في غير براعة كقرد، في ثياب نصفها

مـدني ونصـفـهـا عـسكري، وهو يـجـالد الدابّة العنيـدة التي تـريد أن تدع الفـارس البـليـد يتـمرّغ في الرغـام. وكـان سيـفـه الضـخـم المشـدود بصـورة مائلة إلى بطنه يتأرجح على نحو دائم وهو يضرب المؤخرة ويحتكّ بالفرس المسكينة إلى أن تنتصب أخيـراً على رجلين وتطوّح بالفارس المسكين، في انتفاضة غير مقصودة على الإطلاق، عبر الحقول والوهاد.

ويستـمـتع الضـبـاط بذلك استـمتـاعـاً ملوكـيّاً. وأخيـراً يأمر النقيب بورلفيير فتاه في نبرة إشفاق قائلاً: «اركبها، وساعد هذا الأهبل» ويهرول الفتى في إثرها هرولة شديدة، وينهال على المهرة الغريبة ببضعة أسواط قوية إلى أن تهدأ، ثم يمسك بأعنّتها، ويجرّ المستجدّ إليها وقد علت وجهه حمـرة قانيـة من الغضب والخجل. ويسـأل النقـيب بانفـعـال: «مـاذا تريد مني؟» وقد جعل الخيـاليّ الخالد يحلم بالاعتقال أو المبارزة، ولكن النقيب الميّال إلى التهكّم يتحوّل فجأة إلى التهذيب الشديد حين يسمع أن الأمر يمسّ ابن عم لدارو الجبّار، ويعرض عليه صحبته. ويسأل المتطوع المرتاب أين كان يمارس نشاطه قبل هذا. ويحمرّ هنري قـائلاً في نفسـه: ليس في وسع المرء، بلا ريب، أن يعترف لهذا المفتقر إلى الحسّ الفنّي أنه وقف دامع العين في جنيف أمـام المنزل الذي ولد فـيـه جـان جـاك روسـو. وعلى ذلك يتظاهر بالحزم والعزم والجسـارة، ويمثّل دور الجريء، في صورة بعـيـدة جداً عن المهارة حتى ينال إعجابهم جميعاً. ويعلّمه الضباط أول الأمر، بأسلوب تتجلى فيه روح الزمالة، الفن الرفيع المتمثل في الإمساك عند الركوب بالأعنّة إمساكاً صحيحاً بين الإصبع الثانية والثالثة، وأن يتمنطق سيفه بصورة مستقيمة، وسوى ذلك من بعض أسرار الحياة العسكرية، وعلى الفور يحس هنري بيل بنفسه جنديّاً وبطلاً.

فهو يحس بنفسه بطلاً، أو لا يسمح، على الأقل، أن يشك امرؤ آخر في شجاعته، فهو يؤثر أن يعض على لسانه حتى ينقطع، على أن يطرح سؤالاً غير لبق أو يندّ عن شفتيه أنين من الخوف. وبعد العبور المشهور في العالم لممر سان برنار يلتفت في فتور وهو على متن جواده ويسأل النقيب بلهجة تنطوي على الازدراء تقريباً سؤاله الخالد: «أكان هذا كل شيء؟». وحين يسمع بعض المدافع تدوّي يتظاهر مراراً بالدهشة قائلاً: «أهذه هي الحرب، أو ليست شيئاً سوى هذا؟» وعلى أية حال فقد شمّ رائحة البارود، وزال عنه الآن نوع من العذريّة تجاه الحياة، فهو يستحث فرسه بمزيد من الإلحاح منطلقاً بسرعة إلى إيطاليا، لتزول عنه العذرية الأخرى، وليخوض مغامرات الحرب القصيرة الأجل، وهو في طريقه إلى مواجهة مغامرات الشهوة التي لا تنتهي.

١٨٠١، ميلانو، موكب عند الباب الشرقي.

كانت الحرب قد حرّرت النساء في البيمونت من أسرِهن. فهن يخرجن منذ أن دخل الفرنسيون البلاد، كل يوم في عربات منخفضة في الشوارع المتألقة تحت السماء الزرقاء، ويوعزْن إلى الحوذي بالتوقف، ويتجاذبن أطراف الحديث مع عشّاقهن أو أصحابهن، ويبتسمن للضباط الشبان دونما حرج وهن ينظرن في عيونهم، ويمارسن عبثاً له دلالته بالمراوح والأزهار.

ويطل ضابط صف في السابعة عشرة بنظره في شوق، وقد انحشر في الظلال الضيقة، على النساء الأنيقات. أجل لقد أصبح هنري بيل فجأة ضابط صف مع فرسان الكتيبة السادسة من دون أن يسهم في معركة واحدة، ففي وسع المرء وهو ابن عم دارو الجبّار أن يصل إلى أمورشتى،

وكان شعر ذيل الفرس الأسود المميز لجنود سلاح الفرسان الفرنسيين يخفق ويتماوج متدلياً من المعدن الأبيض، والسيف الكبير وراء معطف الفرسان الأبيض يصلّ صليلاً قوياً يبعث على الخوف وعلى وقع أقدام حذائه العسكري يرنّ المهمازان: حقاً إنه ليبدو في مظهر عسكريّ، هذا الفتى الصغير البدين المكتنز الذي كان كذلك بالأمس القريب.

والحق إنه كان خليقاً أن يَلْزَم سريّته وأن يساعد في مطاردة النمساويين وراء نهر المنشيو، بدلاً من أن يتسكع هنا وينقر بلاط الشارع بسيفه الكبير، وينظر إلى النساء بشوق. ولكن ابن السابعة عشرة لا يحب ما هو غوغائي، فقد اكتشف أن «الطعن بالسيف لا يحتاج إلاّ إلى أقل مقدار من الفكر» وحين يكون المرء ابن عم دارو العظيم فهو يؤثر أن يظل في المنطقة المتألقة من ميلانو بدلاً من مواصلة الحراسة الليلية الشاقة، إذ لا يوجد في المعسكر الخلويّ مثل هاته النسوة الجميلات ليبتغيَ إليهنّ الوسائل، وقبل كل شيء لا يوجد سلّم للألحان، السلم الربانيّ للألحان بأوبراته السيماروزيّة[1] والقيان ذوات المكانة الرفيعة. فهناك، لا في خيمة أو في أي مكان، أو في وكر من أوكار المستنقعات في أعالي إيطاليا، ينصب هنري بيل مقر قيادته الحقيقيّ. وهو الأول دائماً عند المساء حين تسطع الأضواء في الشرفات في الطوابق الخمسة من دار سكالا على نحو تدريجيّ، وتدخل النساء «أكثر من نصف عاريات» تحت الحرير الخفيف وهن ينحنين للبزات الرسمية متألقات بأكتافهن البيض. ألا ما أجمل النساء الإيطاليات، وما أشد مرحهن ودلّهن، ولكم يسعدهن أن يستمتعن بما جاء به بونابرت إلى إيطاليا من

(١) نسبة إلى الموسيقي سيماروزا (١٧٤٩ - ١٨٠١) عاش في نابولي والبندقية ، مؤلف أوبرات هزلية .

الفتيان الأحداث البالغين خمسين ألفاً من الباعثين على الألم لدى الأزواج في ميلانو، مُزيحاً للعبء عن كواهلهم!.

ولكن يا للأسف، ما من واحدة منهن قد فكرت حتى الآن أن تختار من بين هؤلاء الخمسين ألفاً، هنري بيل، من جرينوبل. وأنّى لأنجيلا بيترا جروا الممتلئة، ابنة تاجر الأقمشة، الملفوفة القوام التي، كان يسرّها أن تكشف عن صدرها الأبيض أمام الضيوف، وأن تدفئ شفتيها على شوارب الضباط، أن تعرف أن هذا الرأس المستدير ذا العينين السوداوين المضغوطتين المضيّقتين -فهي تسميه بالصينيّ على سبيل الدعابة، وبشيء من اللامبالاة -متيمٌ بها حباً، وأنه يحلم بها في النهار والليل كما يحلم المرء بمعبود لا سبيل إليه، وهي التي لا تعدّ قاسية القلب على الإطلاق، وأنه سيخلدها يوماً، وهي الزوجة المائلة إلى البدانة والمنتمية إلى الطبقة الوسطى، عن طريق حبه الرومانسيّ؟ ولا ريب أنه كان يأتي كل يوم ممثلاً دور الفرعون مع الضباط الآخرين، فيجلس صامتاً خجولاً في الركن، وينسحب حين تتحدث إليه. ولكن هل ضغط في تلك الأيام على يدها، أو دفع بركبته في هدوء إلى ركبتها، أو كتب إليها قطّ رسالة، أو همس في أذنها بكلمة «تعجبينني؟» ولمّا كانت أنجيلا ذات الصدر الممتلئ تألف الإشارات الواضحة الأخرى من ضباط سلاح الفرسان الفرنسيين فإنها لا تكاد تلقي بالاً إلى ضابط الصف الصغير، وهكذا يضيّعُ ذلك القليلُ البراعةِ الحظوةَ لديها من دون أن يدري كم كان يسرُّها أن تَهَب حبها طوعاً لكل راغب. ذلك لأن هنري بيل ما زال على الرغم من سيفه الكبير وحذائه العسكري خجولاً كما كان في باريس، ومازال الدون جوان الخامل عذرياً. ففي كل مساء يقرر الإقدام على

العاصفة الكبيرة، فيكتب لنفسه بعناية في كراسة ملاحظاته دروس زملائه الأكبر سناً حول كيفية التغلّب على فضيلة امرأة بصورة ملموسة، ولكن كازانوفا النظري ما يكاد يغدو قريباً من أنجيلا الحبيبة المقدسة حتى يُجفِل على الفور، ويرتبك ويحمّر كفتاة. ولكي يغدو رجلاً يقرر أن يضحي آخر الأمر بعذريّته، وتقدم نفسها إليه، هيكلاً للتضحية، واحدةُ غيرُ معينةٍ من المحترفات في ميلانو. (وهو يكتب ضمن ملاحظاته فيما بعد قائلاً: «لقد نسيت تماماً من كانت وكيف كانت) غير أن من المؤسف أنها ترد عطاء» الأول بعطاء دنس على نحو خطير، إذ ترد إلى الفرنسيّ العلة التي يقال إن جماعة القائد الأعلى البوربوني قد جاؤوا بها إلى إيطاليا والتي تسمى منذ ذلك الحين العلة الفرنسية. وهكذا يظل سادنِ مارس الذي كان يلتمس الخدمة اللطيفة من فينوس، يقدم القرابين طوال سنين للإله عطارد الصارم.

١٨٠٣، باريس. مرة أخرى في شقة السقيفة بالطابق الخامس، ومرة أخرى بالملابس المدنية. لقد طرح السيفَ والمهمازين والأعنّة وشارة الملازم جانباً، فقد لقي ما يكفيه من تمثيل دور الجندي، ما يكفيه إلى حد الانهيار - «أنا ثمل من هذا» فلم يكد المجانين يظنون بهنري بيل أنه يأخذ الخدمة في مقر الوحدة في القرى القذرة مأخذ الجدَ وينظف فرسه ويؤدي واجب الطاعة، حتى توارى عن الأنظار، كلاً، فإن الطاعة ليست من شأن هذا العنيد، وإنما سعادته القصوى «ألا يأمر أحداً، وألا يكون تحت إمرة أحد»، وهكذا كتب إلى الوزير رسالة قصيرة يطلب صرفه من العمل، وفي الوقت ذاته رسالة إلى الأب البخيل الممعن في البخل يرجو منه أن يجود بشيء من المال.

على أن الأب، الذي يشهّر به هنري في كتبه أشدّ تشهير (والذي يبدو أنه يحب ابنه بتلك الطريقة السيئة البليدة ذاتها التي يحب بها ذاكَ النساء)، ذلك الأب «النَغل» كما يسميه هنري دائماً في خواطره ساخراً، يبعث بالفعل بالنقود في كل شهر، ولم تكن كثيرة قطعاً، ولكنها كافية مع ذلك ليستطيع المرء أن يصطنع حلة لا بأس بها، ويشتري ربطات عنق فاخرة وورقاً أبيض للكتابة ليكتب عليه مسرحيات هزلية. فهناك تصميم جديد: هنري بيل ما عاد يريد دراسة الرياضيات، بل يريد أن يغدو كاتباً مسرحياً.

وهو يفعل ذلك أول الأمر عن طريق التردد الكثير على دار الكوميديا الفرنسية ليتعلّم على يدي كورني وموليير، ويلي ذلك معاناة ثانية، ذات أهمية بالغة بالقياس إلى كاتب مسرحيّ في المستقبل: فلا بدّ للمرء أن يكتسب معرفة بالنساء، ولا بد له أن يحب، وأن يتعرّض للحب، وأن يجد روحاً جميلة، «روحاً عاشقة». وعلى ذلك يغازل آديل ريبوفيه، ويستمتع باللذة الرومانسية للعاشق البائس حتى الثمالة، ومن حسن حظه أن الأمّ الممتلئة (كما يدوّن في اليوميات) تنقع غلّته بضع مرات في الأسبوع بطريقة أكثر أرضيّةً. وهذا حب يُمْتِع ويعلّم، ولكنه ليس، على أية حال، بالحب الحقيقي الكبير المحتدم الأوار، وكذلك يبحث بحثاً دؤوباً عن المحبوب السامي. وأخيراً تملك عليه مشاعره المحتدمة أبداً، «لواسون» وهي ممثلة صغيرة في دار الكوميديا الفرنسية، وتتقبّل مغازلاته من دون أن تسمح له بالمزيد أول الأمر، ولكن هنري لا يحب حباً أفضل من ذلك الذي يكون حين تمتنع عليه امرأة، ذلك لأنه لا يحب إلاّ الممتنع، وسرعان ما يستعِر ابن العشرين لهيباً.

١٨٠٣، مرسيليا، تبدل مفاجئ، لا يكاد يُصدَّق.

أهذا هو هنري بيل حقاً، الملازم السابق في الجيش النابليوني، وزير النساء الباريسيّ، الذي كان بالأمس القريب أديباً؟ أهذا هو حقاً، هذا الكاتب ذو الصِدار الأسود في الطابق الأرضيّ الضيق من مؤسسة (مونييه وشركائه، للسلع الواردة من المستعمرات، بالجملةوالمفرّق)، الذي يقعد هنا على مقعد الكتابة في هذا الزقاق القذر إلى اليسار من ميناء مرسيليا، في هذا القبو العفِن الذي تفوح منه رائحة الزيت والتين؟ أهيَ حقاً تلك النفس المتسامية التي كانت بالأمس فحسب تنظم أسمى المشاعر في أبيات مقفّاة، وهي التي تستهلك هنا اليوم الزبيب والقهوة والسكر والدقيق، وتكتب مذكّرات إلى الزبائن، تساوم الموظفين في دوائر الجمارك؟ أجل، إنه هو، الرأس المستدير، الرأس العنيد، فهل تنكّر تريستان في صورة متسوّل ليقترب من الحبيبة ايزولِده، وهل ارتدت بنات الملك ثياب الأجراء لمجرد اللّحاق بالفارس الغاليَ في الحملة الصليبية -على أن هنري بيل قام بعمل أكثر بطولةَ من ذلك، فقد أصبح معاوناً في محل تجاريّ للسلع الواردة من المستعمرات، وأصبح معاون خبّاز، وأجيراً في دكان، ليصحب فتاته لواسون التي التزمت بالعمل هنا في المسرح. وماذا يضير المرء إذا اغبرّت أصابعه نهاراً بالسكر والدقيق، إذا كان يستطيع أن يأتي في المساء بممثلة من المسرح ويذهب بها عشيقة إلى مخدعه؟

فيا له من زمان رائع، ويا له من إشباع رائع! على أن المؤسِف أنه ما من شيء يعد أكثر خطراً على الرومانسيّ من الاقتراب المفرط من مثله.

هنالك يكتشف المرء أن مرسيليا، مدينة الجنوب التي كان يحلم بها، إنما هي في الحقيقة ريفيّة بتأثير التصرفات الصاخبة للجنوبيين، مثل جرينوبل بالضبط، وأن شوارعها منتنة قذرة كشوارع باريس، وفي وسع المرء أن يحصل على التجربة المخيبة للآمال، حتى وهو يعيش مع معبودة قلبه، ومفادها أن هذه المعبودة جميلة بالفعل على أية حال، ولكنها غبية غباء فائقاً، وسيبدأ المرء في الملل، بل إنه سيكون مسروراً آخر الأمر حين يتم إبلاغ المعبودة ذات يوم في المسرح بالصرف من الخدمة، وتتلاشى كسحابةٍ عائدةً إلى باريس: ويبرأ المرء أخيراً من وهم ليبحث لنفسه غداً عن الوهم التالي.

١٨٠٦، براونشفايج، تغيير متكرر في الزيّ.

بزة رسمية من جديد، ولكنها ما عادت تلك الحياة العسكرية الخشنة، حياة «ضابط الصف» الذي لا يحظى بالاحترام إلاّ لدى البائعات المتجولات الملحقات بالجيش وعاملات الخياطة. فالآن تخرّ قبعات وجهاء الألمان باحترام من رؤوسهم حين يخطو ممثل مدير الجيش الكبير، السيد المدير هنري بيل، مع السيد فون شترومبيك، أو أي ممثل آخر لامع ممن يمثلون المجتمع في براونشفايج، في الشوارع، ولكنه ما عاد هنري بيل، إذ يحلو للمرء أن يدخل تصحيحاً صغيراً، فهو يوقع منذ أن أصبح في ألمانيا، وفي مكانة رفيعة كهذه، باسم: هِرْفون بيل «هنري دي بيل»، والحق أن نابليون لم ينعم عليه بالنبالة، بل لم يمنحه حتى وسام جوقة الشرف الصغير أو ما سوى ذلك من زينة عُرْوَة الشباب، ولكن هنري بيل يلاحظ، وهو امرؤ سريع الملاحظة، أن الألمان الطيبين يتهافتون

على الألقاب تهافت العصافير على الدابوق[1] ولا ريب أنه لا يريد أن يكون شأنُه في مجتمع النبلاء، حيث تغري الشقراوات الحسان المثيرات بالرقص، شأنَ المواطن العاديّ فثمة حرفان من هذه الحروف الأبجديّة يضفيان، على نحو سحريّ، قدسية خاصة على البزة الفاخرة.

لقد رُسِمَت للهرّ بيل في الحقيقة مهمات شاقة، إذ ينبغي له أن يستخرج بشق النفس سبعة ملايين أخرى في صورة إسهام في الجهد الحربيّ من الأبرشيّات التي نهبها الناهبون حتى شبعوا، وأن يحافظ على النظام، وأن ينظّم، وهو يفعل ذلك ببراعة كما يبدو، وبسرعة، باليد اليسرى، على أنه يدع اليد اليمنى خالية ليلعب بالبليار وليتمرّن على الرماية ببندقية الصيد، ومن أجل لهو أكثر رقة. ذلك لأن ألمانيا أيضاً تنطوي على أنوثة مستعذَبة، فهو يستطيع حيال امرأة شقراء ونبيلة أن يفرّغ حاجاته الأفلاطونية إلى الحب. أما الحاجات الأكثر خشونة فتفرّغها صديقة متطوعة لأحد أصدقائه تتحلّى باسم جميل، هو «كنابل هوبر»، إذ تسلّيه في الليل. وكذلك أعد هنري لنفسه مُقاماً مريحاً، فمن دون أن يحسد كل المارشالات والجنرالات الذين كانوا يطبخون حساءهم البسيط على شمس اوسترليتز وبينا، يجلس هادئاً في ظل الحرب، ويقرأ الكتب، ويأمر من يترجم له الأشعار الألمانية، ويكتب من جديد رسائل رائعة الجمال إلى أخته بولين، متطوراً، مع الزيادة المطّردة في معرفته وبراعته، إلى فنان للحياة، ورحّالة متأخّر إلى كل ميادين المعارك، ومثقف غير متخصص، في كل الفنون، فهو يزداد حرية وخُلواً إلى نفسه كلما اتسعت معرفته بالعالم وكلّما تعلّم أن يلاحظه على نحو أفضل.

---

(١) الدابوق مادة لزجة تطلى بها أغصان الأشجار لالتقاط صغار الطير .

١٨٠٩، فيينا، ٣١ أيار، كنيسة السكوتلانديين، مظلمة ونصف فارغة، في الصباح الباكر.

على المقعد الطويل الأول يجثو بضعة من الرجال الضئيلين الشيوخ والنساء الضئيلات العجائز في ثياب حداد سودٍ يلوح عليها الفقر: هؤلاء أقرباء الأب الطيب هايدن من روهرْ آوْ. «فقد قتلت الشيخ المرتعد الذي أحنت الريح قامته، رعباً، القنابل الحارقة التي لعْلعَت فجأة في مدينته الحبيبة فيينّا: ومات ملحّن النشيد الشعبيَّ ميتة وطنية وهو ينطق بالكلمات التالية متلعثماً: «حفظ الله الامبراطور فرانتس!» واضطُرّوا إلى الذهاب بالجسد الخفيف خفة الأطفال من البيت الصغير في ضاحية جو ميندورف، في غمار جَلَبة الجيش الزاحف، إلى المقبرة مسرعين مستعجلين. والآن يقيم موسيقيّو فيينّا في كنيسة السكوتلانديين لأستاذهم صلاة احتفالية على روحه متأخرين، وقد تجرأ عدد كبير على الخروج من المنازل في المناطق المحتلة، على شرفه، وقد يكون بينهم أيضاً ذلك الغريب الأطوار القصير الساقين الذي له رأسٌ كرأس الأسد، مشوَّشٌ مضطرب، وهو الهر فان بيتهوفن، وربما كان يغني بين الأولاد هناك في الجوقة غلام صغير في الثانية عشرة من ليشتِنْتال يدعى فرانتس شوبرت، ولكن ما من أحد يلتفت إلى الآخر الآن، ذلك لأن ضابطاً فرنسياً يبدو رفيع المكانة يدخل فجأة بزيّه الرسمي الكامل يصحبه سيّد آخر في ملابس التشريفات الرسمية المطرّزة الخاصة بالأكاديمية، فينتفض الحاضرون جميعاً مذعورين على غير إرادة منهم: أوَ يريد الدُخلاء الفرنسيون آخر الأمر أن يمنعوا الناس هنا من أداء تكريم أخير للأب الطيب الرقيق هايدن؟ كلاً، على الإطلاق، فإن الهر فون بيل، مدير حسابات الجيش العظيم يظهر بصورة خاصة تماماً،

فقد سمع في مكان ما من مقر القيادة أن جناز موتسارت سيُعزَف لهذا الحفل، وهذا المستعبَد للحرب الذي تحيط به الشكوك خليق أن يجتاز مائة ميل على فرسه من أجل الاستماع إلى موتسارت أو سيماروزا، ذلك لأن أربعين إيقاعاً من هذين الأستاذين المحبوبين تَعدِل عنده أكثر من معركة مدوّية في تاريخ العالم تذهب بأربعين ألف قتيل، ويتخذ مجلسه في مقعد الكنيسة ويستمع إلى الموسيقا الآخذة في الارتفاع الآن. على أن الغريب أن الجناز لا يوحي إليه بشيء، فهو يراه «صاخباً أكثر مما ينبغي»، إنه ليس «صاحبه» موتسارت، الخفيف كأنه المجنَّح الذي لا يثقِله شيء. فحيثما يتخطّى الفن الخط الواضح الغنائيّ تماماً، وحيثما يجرؤ على الارتفاع فوق الصوت الإنساني، في الأصوات الأكثر جموحاً وانطلاقاً للعناصر الخالدة، يغدو غريباً بالقياس إليه، وحتى في المساء، في مسرح كيرتنَرتور، لا يتفهّم «دون جوان» إلاّ رويداً رويداً. ولو أن جاره في الحجرة، السيد فان بيتهوفن (الذي لا يعرف عنه شيئاً)، أطلق العنان ذات مرة لرياح طبعه الشمالية تدوّي في وجه ستندال لما كان فزعه من هذا العَماء المقدس أقلّ من فزع أخيه الكبير في الأدب في فايمار، الهرّ فون جوتّه.

وينتهي القداس، ويخرج هنري بيل من الكنيسة وعليه سيماء البشر، متألّقاً في البزّة الرسمية والروح المعنوية العالية، وهو يخطو بمحاذاة القبور، ويجد فيينا، هذه المدينة الجميلة النظيفة ساحرة، وكذلك أهلها الذين يصنعون الموسيقا الجيدة من دون أن يمزّقوا أنفسهم بالتشدّد والتنقيب إلى هذا الحد كما يفعل الألمان الآخرون قُبالتَهم في بلاد الشمال، والحق أنه كان خليقاً أن يذهب إلى مكتبه وأن يُعنى بتموين الجيش الكبير، ولكن هذا يبدو ذا أهمية ثانوية بالقياس إليه، فابن العم

دارو يعمل كحصان، أما النصر فسيحظى به نابليون على أية حال: فالحمد لله الذي خلق مثل هؤلاء الغريبي الأطوار الذين يسرّهم العمل: ففي وسع المرء أن يعيش على حسابهم عيش اليسار. وهكذا يفضّل ابن العم بيل، الذي ربّي ببراعة منذ صباه على الفن الشيطاني، فن نكران الجميل، الوظيفة الأكثر دعة، وهي تسلية السيدة دارو في فيينا عن جنون زوجها بالعمل، فهل يستطيع المرء أن ينتقم لنفسه من محسن انتقاماً أفضل من أن يكون محسناً تجاه زوجته شعوراً وملاطفة؟ ويخرجان راكبين معاً إلى المتنزه، وتنشأ علاقات حميمة شتّى في حجرة الخلوة التي دمّرتها الرماية. ويشاهدان المتاحف وحجرات الكنوز وقصور النبلاء الريفيّة الجميلة، وينطلقان حتى هنغاريا في عربات وثيرة تجرها الخيل على حين يحطّم الجنود جماجمهم عند واجرام[1] Wagram، وينضح الزوج الشجاع دارو عرقاً كالحبر، أما ما بعد الظهيرة فللحب، وأما المساء فلمسرح كيرنّتنَرْتور، وأحب شيء إليه موتسارت، والموسيقا إلى الأبد. وشيئاً فشيئاً يدرك الإنسان الغريب الأطوار وراء ثياب الحاكم أن معنى كل حياة وحلاوتها يكمنان بالقياس إليه في الفن.

١٨١٠ حتى ١٨١٢، سنوات تألق الامبراطورية.

الحياة تزداد روعة على نحو مطّرد. فهو يحوز المال وليس له وظيفة، وقد أصبح -دونما استحقاق، يعلم الله!- بفضل أيادي النساء الناعمة، عضواً في مجلس الدولة، ومديراً لتجهيزات البلاط، ولكن من حسن الحظ أن نابليون لا يحتاج إلى مستشاريه حاجة جديّة، فلديهم الوقت وفي وسعهم أن يكثروا من الخروج إلى النزهات، كلاّ، بل

(١) موقع في سهول النمسا انتصر فيه نابليون على النمساويين .

يستطيعون أن يتنزهوا على العربات! ذلك لأن هنري بيل يمسك الآن - وقد انتفخ كيس نقوده بهذه الأموال الواردة فجأة من الوظائف -بزمام عربته الخاصة المتألقة بطلائها الجديد، وهو يتناول طعامه في «الكافيه دِفوا» ويتعامل مع أفضل الخياطين، وله علاقة مع زوجة ابن عمه، كما ينفق، فوق ذلك، (وهذا مثل شبابه الأعلى) على راقصة تدعى بيراتر. فما أغرب أن ينال المرء من السعادة لدى النساء في سن الثلاثين أكثر مما ينال في سن العشرين، ولكم يستعصي على التفسير أنهنّ يزددْن تعلقاً كلّما تظاهر المرء بالبرود. الآن تبدأ باريس، التي بدت قبيحة جداً للطالب المسكين، في الظفر بإعجابه على نحو بطيء، وتصبح الحياة جميلة حقاً، وأجمل ما في الأمر أنه يحوز المال، وأنه يحوز الوقت، بل الوقت الكثير، حتى إنه يكتب ، لمجرد متعته الخاصة وحدها في الحقيقة، وليتذكر إيطاليا الحبيبة، كتاباً في «تاريخ التصوير» عن ذلك العالم. على أن كتابة المؤلفات في تاريخ الفن تعد متعة مستعذبة للغاية، لا يترتّب عليها شيء، ولاسيما حينما يريح المرء نفسه عن طريق نسخ ثلاثة أرباع العمل ببساطة عن كتب أخرى وملء الباقي بالطرائف والنوادر بطريقة مهلهلة. فيا لها من سعادة، أن يقترب المرء مما هو فكريّ وهو مجرد مستمتع! ويفكر هنري بيل في نفسه: ربما أمكن للمرء ذات مرة، حين يشيخ، أن يكتب كتباً ليقتنص الزمان الضائع والنساء الضائعات، ولكن فيم يفعل ذلك منذ الآن: فالحياة مازالت أغنى وأخصب وأجمل من أن يتداركها المرء على منصّة الكتابة!.

١٨١٢ حتى ١٨١٣، إزعاج طفيف، نابليون يخوض الحرب مرة أخرى، وهذه المرة على بعد بضعة آلاف من الأميال. ولكن روسيا، البلاد

النائية المنطوية على المغامرة تغري الرحالة الفضولي أبداً: فيا لها من فرصة فريدة، أن يشاهد المرء ذات مرة الكرملين وأهل موسكو أيضاً، وأن يضرب في الأرض ناحية الشرق على حساب الدولة، ومن البدهي أن يكون ذلك في المؤخرة، بصورة مريحة، وبدون خطر، كعهده في إيطاليا، وألمانيا، والنمسا. وبالفعل فهو يأخذ معه حقيبة كبيرة من ماري لويزا، مملوءة بالرسائل إلى الزوج العظيم، ويكلف تكليفاً رسمياً، بإيصال البريد السري في عربات مستعجلة، وزحافات مكسوّة بالفراء، حتى موسكو. ولما كانت الحرب تغدو من منظور قريب -كما يعرفها من الخبرة- مملّة على الدوام إملالاً قاتلاً بالقياس إليه. فقد أخذ معه، بصفة شخصية، بعض الأشياء للمتعة الخاصة، منها نسخة من مجلدات المخطوط الاثني عشر لكتاب «تاريخ التصوير» في مجلّد مغربيٍّ أخضر، ومسرحيته الهزليّة التي كان قد بدأ بها منذ سنوات، وأين يجد المرء مكاناً يعمل فيه خالياً إلى نفسه خيراً من مقر القيادة؟ ثم إن تَلْما(*) سيأتي إلى موسكو آخر الأمر، والأوبرا العظيمة، ولن يشعر المرء بالملل الشديد، وبعد هذا: متغيّر جديد، وهو النساء البولونيات والروسيّات...

وفي الطريق لا يحطّ بيل رحاله إلاّ حيث توجد مسرحية: فحتى وهو في الحرب، وهو على سفر، لا يستطيع الاستغناء عن الموسيقا. وفي كل مكان لابد للفن أن يكون رفيقه. ولكن مسرحية أكثر إثارة للدهشة تنتظره بعدُ في روسيا: فهذه موسكو، حاضرةٌ من حواضر العالم، تحترق، مشهد شامل متكامل لم يبصر أديب أبدع منه منذ عهد نيرون، إلاّ أن هنري بيل

(*) فرانسوا جوزيف تلما (١٧٦٣-١٨٢٦)، باريس كان الكاتب المسرحي المفضل في عهد نابليون.

لا ينظم القصائد بهذا الحافز الوجداني، وقلّما تذيع رسائله شيئاً حول هذا الحدث المزعج. فمنذ عهد طويل لا يعدّ الصدام العسكري في العالم عند هذا المستمتع الرقيق أكثر أهميّة من عشرة إيقاعات موسيقية، أو كتاب ينطوي على ذكاء: وإن الاختلاج الرقيق في القلب ليهزّه أكثر مما يهزه القصف المدفعيّ لبورودينو[1]، ولم تكن له بعدُ إلا عناية قليلة بتواريخ أخرى سوى تاريخ حياته الخاصة. وهكذا يصطاد لنفسه من الحريق الهائل مجموعة لأعمال فولتير مجلدة تجليداً جميلاً ويفكر باصطحابه معه: تذكاراً لموسكو. ولكن الحرب هذه المرة تطأ حتى هذا المولع بمحطات الاستراحة، بساقيها الصقيعيّتين، على أصابع قدميه، وطئاً شديداً. فعلى نهر بيريسينا[2] كان مراجع الحسابات بيل ما زال يتمتع بالوقت الكافي ليقوم بحلاقة كاملة (من حيث كونه الضابط الوحيد في الجيش الذي يفكر بمثل هذه الأشياء) وإذا هو يعبر بأقصى سرعة على الجسر الآخذ بالانهيار، وإلاّ ساءت عاقبته. أما اليوميات، و«تاريخ التصوير» وفولتير الجميل، والفرس، ومعطف الفراء وغرارة الأمتعة، فتظل للقوزاق، وينجو بنفسه إلى بروسيا وليس على جسده إلا أثواب ممزّقة، متسخاً، منهَكاً، قد تشقّق جلده من البرد. ويكون تنفسُّه الأول الأوبرا مرة أخرى: فكما يلقي الآخرون بأنفسهم في الحمام يلقي هو بنفسه على الفور في الموسيقا لينعش نفسه. وعلى هذا لا تشكل الحملة على روسيا، وإبادة الجيش العظيم، عند هنري بيل شيئاً أكبر كثيراً من فترة توقف بين أُمْسِيَتَيْن، أو هما أمسية

(١) مكان قريب من موسكو انتصر فيه نابليون على الروس (١٨١٢).

(٢) رافد لنهر الدنيبر، إلى الشرق من مدينة منسك لقي نابليون فيه خسائر كبيرة عند عبوره لدى تقهقره عن موسكو. «المترجم».

«كليمنزيا دي تيتو» في كونجزبرج[1] عند العودة، وأمسية «الزفاف السري» في درسدن عند الخروج إلى الميدان.

١٨١٤ حتى ١٨٢١، ميلانو، باللباس المدني من جديد، لقد شبع هنري بيل، بصورة نهائية من الحرب، فكل معركة تبدو، عن قرب، مثل الأخرى، والمرء يرى الشيء ذاته في كل معركة، أي أنه «لا يرى شيئاً». لقد شبع من كل المهمّات والوظائف، ومن الأوطان والمذابح، ومن الأوراق والضباط. وإذا شاء نابليون أن يعمد، في جنونه الهمجيّ بالحرب، إلى غزو روسيا مرة أخرى، فلا بأس، ولكن ليفعل ذلك منذ الآن من دون مساندة السيد بيل مراجع الحسابات الذي لا يريد شيئاً آخر سوى ألاّ يأمر أحداً وألاّ يطيع أحداً، والذي لا يرغب إلاّ فيما هو طبيعي إلى أقصى الحدود، وهو مع ذلك أصعب الأشياء على الإطلاق: أن يعيش آخر الأمر، وفي النهاية، حياته الخاصة.

فقبل ثلاث سنوات، بين اثنتين من حروب نابليون المألوفة، انطلق في إجازة إلى إيطاليا، جذلان مبتهجاً كطفل، وفي جيبه ألفا فرنك: أما الآن فقد بدأ عنده ذلك الحنين إلى موطن صباه الذي ما عاد يفارق بيل الشيخ حتى الساعة الأخيرة. وكان صباه يسمّى إيطاليا: إيطاليا وآنجيلا بيتراجْروا التي أحبها بخوف ووجل وهو ضابط صف صغير والتي يضطر الآن إلى أن يدخلها في تفكيره بصورة عفوية منذ أن جعلت العربة تدرج منحدرة في الأزقّة الضيّقة. وفي المساء يصل إلى ميلانو فيزيل الغبار بسرعة عن وجهه ويديه، ويرتدي ملابس أخرى. ثم ينطلق إلى موطن قلبه، إلى دار سكالا، لاستماع الموسيقا، وبالفعل فإن «الموسيقا تبعث الحبَّ» كما يقول.

---

(١) عاصمة بروسيا الشرقية .

ومنذ الصباح التالي يسرع إليها، ويبلغ عن قدومه، فتظهر، وهي مازالت جميلة، وتحييه بأدب، ولكن من دون معرفة. فيقدّم نفسه: هنري بيل، ولكن الاسم لا يوحي إليها بشيء، عند ذلك يأخذ في تذكيرها بجوانفيل والرفاق الآخرين، وأخيراً يشرق الوجه الحبيب الذي ظل يحلم به آلاف المرات، عن ابتسامة: «آه!. أنت الصيني» -فهذا اللقب التهكميّ المنطوي على الازدراء هو كل ما تعرفه آنجيلا بيتراجْروا بعدُ عن عاشقها الرومانسيّ. وما من شك في أن هنري بيل الآن ما عاد ابن السابعة عشرة، وما عاد امرءاً متخاذلاً فَسْلاً، فهو يفضي إليها بهواه السالف والحاضر على نحو ينطوي على جرأة ورغبة. فتعجب منه قائلة: «ولماذا لم تقل لي هذا؟» فقد كانت خليقة أن تجود عليه بذلك الشيء المبتذل الذي لا يكلف امرأة على هذا الجانب من الشهامة شيئاً يذكر، ولكن من حسن الحظ أنه مازال في الوقت متسع، وسرعان ما يتمكن الرومانسيّ، بعد أحد عشر عاماً بالطبع، من الإيعاز بتطريز تاريخ ذلك الانتصار الغراميّ على آنجيلا بيتراجْروا، (٢١ أيلول، في الساعة الحادية عشرة والنصف ظهراً) على حمّالات سراويله.

ولكنهم يدقّون الطبول مرة أخرى، يستدعونه إلى باريس. ويضطر مرة أخرى، هي الأخيرة، أن يتولى الإدارة لهذا الريفيّ الكورسيكيّ المجنون بالحرب، ليدافع عن الوطن، ولكن من حسن الحظ -أجل، من حسن الحظ، ذلك لأن هنري بيل، الفرنسي الفاسد، يكاد يموت فرحاً وسعادة بانتهاء الحرب، ولو كان ذلك بهزيمة -ومن حسن الحظ أن الأباطرة الثلاثة يزحفون على باريس. الآن يستطيع أخيراً، وبصورة نهائية، أن يسافر إلى إيطاليا، حراً إلى الأبد، من كل وظيفة ووطن.

ولقد كانت سنوات رائعة، فرّغ فيها للموسيقا، وللنساء، والحديث، والكتابة، والفن فحسب. كانت سنوات مع العشيقات اللواتي يخادعن بالطبع مخادعة فاضحة مثل آنجيلا، تلك المفرطة في الكرم، أو اللواتي يرفضن بدافع الورع مثل ماتيلدا الجميلة، ولكنها كانت مع ذلك سنوات يحسّ فيهنّ المرء إحساساً يزداد مع الأيام، بذاته الخاصة، ويتعرّف عليها، وتغتسل نفسه في كل أمسية بالموسيقا في دار سكالا حتى تطهُرَ من جديد، وفي بعض الأحيان يستمتع بالحديث إلى أنبل شعراء العصر، اللورد بايرون، ويستطيع أن يستجمع في نفسه كل جمال الأرض. من نابولي إلى رافينا، وكلٌ خصب المثقفين ذوي العقلية الفنية. لم يكن يدين بالولاء لأحد، ولم يكن أحد يعترض سبيله، بل كان سيد نفسه، وعما قريب أستاذ نفسه. ألا إنها لَسنواتُ الحرية التي لا مثيل لها! «فلتعشِ الحرية!».

١٨٢١، باريس، عاشت الحرية؟ كلاّ ما عاد يجدي الحديث عن الحرية في إيطاليا. فالسادة النمساويون والسلطات النمساوية يعتريهم العُطاس على نحو خطير عند هذه الكلمة، ولا ينبغي للمرء أن يكتب الكتب أيضاً. ذلك لأن الكتب، حتى وإن كانت منتحلة انتحالاً خالصاً مثل «رسائل حول هايدن»، أو منقولة بثلاثة أرباعها عن مؤلفين آخرين، مثل «تاريخ التصوير الزيتيّ الإيطالي» و«روما، وفلورنسا، ونابولي»، إذ تتناثر فيها بغير علم من أحد، بين السطور، أنواعٌ شتّى من الملح والبُهار تخرّش أنوف السلطة النمساوية وسرعان ما يكتب موظف الرقابة الصارم، فابروشيك (وما كان في وسع المرء أن يخترع اسماً أجمل، ولكن هذا هو اسمه بالفعل، يعلم الله!) إلى وزير الشرطة سيدْ لِنتْسكي

في فيينا، تقريراً يتضمن مواضع لا حصر لها تستوجب المؤاخذة، وعلى هذا النحو يتعرّض المرء بسهولة، من حيث كونه مفكراً حراً وجوّاب آفاق، لخطر اعتقاله من قبل النمساويين على أنه عضو في جمعية الفحّامين(١)، ومن قبل الإيطاليين على أنه جاسوس -وإذاً فخيرٌ له أن يسلك سبيل الحذر الشديد، وقد خسر وهماً من أوهامه. ثم إن الحرية تحتاج شيئاً آخر، ألا وهو المال، وهذا الأب النغل (وقلّما يلقب بيل أباه لقباً أكثر تأدّباً) قد بيّن الآن بصورة نهائية كم كان أحمق غبيّاً حين لم يخلّف لابنه النهِم حتى ريعاً صغيراً متواضعاً. وإذاً فإلى أين؟ أما جرينوبل فالمرء يختنق فيها، وأمّا الرحلات التنزهيّة الجميلة المريحة في جريها وراء الحرب فقد ولّى عهدها مأسوفاً عليه منذ أن التصقت الرؤوس البوربورنيّة الضعيفة بدينةً كسْلى على العملات، وإذاً فليعد إلى باريس، إلى شقة السقيفة، والآن فليتحوّل إلى عَملٍ ما كان حتى الآن مجرد استمتاع واستجمام: كتابةُ الكتب، الكتب، الكتب.

١٨٢٨، باريس. صالون مدام دي تراسي، زوجة الفيلسوف. منتصف الليل. وقد هبط الاحتراق بالشموع إلى أسفلها، والسادة يلعبون لعبة من ألعاب الورق، أمّا مدام دي تراسي، وهي سيدة عجوز، فهي تثرثر على الأريكة مع مركيزة وصديقة لها، غير أنها لا تصغي بكل أذنيها إلى الحديث، بل تُرهِف أذنها بين حين وآخر في اضطراب. فمن هناك، في الخلف، من الحجرة الأخرى عند المدفأة تتناهى أصوات مريبة شتّى، وضحكة نسائية حادة، وصوت زعيق حادّ عميق لسيّد، ثم

---

(١) Karbonari جمعية سياسية سرية أسست عام ١٧٩٦، في جنوب إيطاليا، لمقاومة السيطرة النمساوية على البلاد. «المترجم».

صيحات متذمّرة من جديد «كلاً، بالطبع، هذا شطط كبير» ثم تنطلق هذه الضحكة الخاصّة وتختنق بسرعة. وتنتاب مدام دي تراسي حالة عصبية: لا ريب أن هذا هو، مرة أخرى، بيل الفظيع الذي يروي للسيدات نكات فاضحة. وهو فيما عدا ذلك إنسان ذكيّ مرهف الحسّ، مبذّر، ومسلٍّ، غير أن اصطحاب الممثلات، ولا سيما هذه الإيطالية، مدام باستا، قد أفسد سلوكه، وتعتذر، وتهرع، بخطوات متقاربة، إلى هناك، لتأمر بالتزام أصول اللياقة. حقاً، ها هو ذا واقف، قد اختفى تماماً في ظل المدفأة، وإنما يفعل ذلك لإخفاء البدانة بلا ريب، وفي يده قدح من شراب البَنْش، وهو يصوغ النوادر المبَهْرجة التي تجعل المقنَّع يحمّر خجلاً، وتبدو السيدات على أهبة الفرار، فهنّ يتضاحكن ويحتَجِجْن، غير أنهن يتراجعن مع ذلك وهنّ مأخوذاتٌ بالقصّاص الجذاب، وقد أخذهن الفضول والإثارة مرة بعد أخرى. وهو يبدو كالساطير[1]، أحمر مكتنزاً، برّاق العينين، طيب القلب، ذكيّاً. أمّا الآن، إذ تدنو مدام دي تراسي فيمسك عن الحديث بسرعة تحت نظرتها الصارمة، وتنتهز السيدات الفرصة السانحة ليتوارَيْنَ متضاحكات.

وسرعان ما تنطفئ الأضواء. ويواكب الخدم الضيوف ومعهم القناديل تقطر وهم ينزلون على الدرج: وهناك ثلاث عربات أو أربع في الانتظار، وتصعد السيدات مع رجالهن، ويتخلّف بيل وحده ساخطاً. ما من واحدة تصطحبه، وما من واحدة تدعوه. أما رواية النوادر فمسألة يصلُح لها صلاحاً لا بأس فيه، وأما فيما عدا ذلك فلا شأن له عند

(١) Satyr أو Silen (الساطير) كان يتخذه الرومان إلهاً للغابات وكانوا ينسبون إليه الولع بالقصف والعربدة والانهماك بالملذات . «المترجم»

النساء. لقد صرمت حبله الكونتيسة كوريال. أمّا الإنفاق على راقصة كما كان الحال بالأمس فأمر يحتاج إلى المال: والشيخوخة تزحف ببطء. وينقِّل الخطوَ مستاءً وهو يتجه صوب مسكنه في شارع ريشيليو تحت مطر تشرين الثاني. ما العمل إذا ما اتسخت الثياب، والخياط لم يستلم أجره بعد. ويتنهّد بعمق وهو يقول: لقد ولّى أفضل ما في الحياة، وقد ينبغي للإنسان في الحقيقة أن يضع حداً لها. ويصعد الدرج في مزاج نكِد (وحتى التنفس يغدو الآن صعباً بالقياس إلى رقبته الصغيرة) إلى الطابق الأعلى ويشعل النور ويقلّب في الأوراق والحسابات. موازنة كئيبة! لقد استهلكت الثروة، والكتب لا تعود بشيء. فكتاب «الحب» بيع منه الآن، بعد سنين، سبع وعشرون نسخة، ببساطة. (وقد قال له ناشره بالأمس ساخراً: «ربما يطيب للمرء أن يسميه كتاباً مقدساً لأن أحداً لا يجرؤ على مسّه». وعلى هذا يبقى لديه خمسة فرنكات من المعاش في اليوم، قد تكون كثيرة بالقياس إلى فتى جميل غضّ الإهاب، غير أنها قليلة إلى درجة تستدر العطف بالقياس إلى سيد بدين طاعن في السن يحب النساء والحرية. والأفضل أن يضع المرء حداً لهذا. ويتناول هنري بيل ورقة من القطع الكبير، ويكتب للمرة الرابعة في هذا الشهر الكئيب وصيّته: «أنا الموقع أدناه أوصي لابن عمّي رومان كولومب بما أملك في فندقي في ٧١، شارع ريشيليو، وأرغب أن أُنقَل مباشرة إلى المقبرة، وينبغي ألاّ تبلغ تكاليف دفني أكثر من ثلاثين فرنكاً» وثمة استدراك يقول: «ألتمس الصفح من رومان كولومب عن كل المتاعب التي أسبّبها له، وأرجو منه قبل كل شيء ألاّ يحزن بسبب هذه الحادثة التي لا يمكن تجنّبها».

«هذه الحادثة التي لا يمكن تجنّبها» -غداً سيفهم الأصدقاء العبارة الحذرة حين يتم استدعاؤهم، وتكون الرصاصة مستكنّة بين عظام المخ بدلاً من أن تكون في المسدس الحربي، ولكن من حسن الحظ أن هنري بيل متعب هذا اليوم، ويتمهّل بانتحاره يوماً آخر، وفي الصباح التالي يأتي الأصدقاء ويبثّون فيه المرح. ولدى تجوال أحدهم في الغرفة يرى ورقة كبيرة بيضاء على المنصة، عليها عنوان «جوليان» فيسأله في فضول: ماذا يعني هذا؟ فيجيب ستندال قائلاً إنه أراد أن يكتب رواية. ويبث الأصدقاء فيه الشجاعة قائلين إنه متحمس جداً، وبالفعل يبدأ بالمؤلّف، ويتم شطب عنوان «جوليان» ويُستَبْدل به اسمٌ سيغدو خالداً فيما بعد، هو «الأحمر والأسود». وبالفعل فإن هنري بيل ينتهي منذ ذلك اليوم، فقد بدأ يحل محلّه رجل آخر، إلى الأبد: وهو ستندال.

١٨٣١، سفيتافيتشيا، تبدّل جديد.

الزوارق المسلحة بالمدافع تطلق طلقة احتفالية، والرايات ترفرف بشدة، وهي تؤدي التحية إذ يصعد من الباخرة الآن سيد مكتنز الجسم في بَزّة الدبلوماسية الفرنسية الفخمة. احترام! -هذا السيد ذو السترة المطرّزة والسراويل المخططة هو قنصل فرنسا، السيد هنري بيل، فقد أعانه مرة أخرى، انقلابٌ، على الارتقاء، وكما فعلت تلك الحرب فيما سلف فقد فعلت ذلك الآن ثورة تموز، فالآن يُجدي عليه ما سلف من كونه متحرّراً يمارس معارضة صلبة ضد البوربون الأغبياء. لقد عُيّن، بفضل الشفاعة النسائيّة النشيطة، على الفور قنصلاً في الجنوب الحبيب، وكان ذلك في الحقيقة في تريستا، ولكن المؤسف أن السيد

ميترنيش[1] أعلن هناك أن مؤلفَ الكتب المزعجة غير مرغوب فيه، ورفض منحه التأشيرة. وعلى هذا يضطر إلى تمثيل فرنسا في سيفيتا فيتشيا، وهو أمر أقلّ بهجة، ولكنها إيطاليا على أية حال، وهو يحصل على دخل مقداره خمسة عشر ألفاً من الفرنكات.

أوَ ليس هناك بدٌ للمرء أن يخجله ألاّ يعرف على الفور أين تقع سيفيتا فيتشيا على الخارطة؟ كلاّ، أبداً، إذ تعد هذه البلدة الأكثر بؤساً بين كل المدن الإيطالية، فهي مباءة خبيثة بيضاء كلسية، فيها حرارة إفريقية تثير الحمّى، وميناء ضيّق تغشاه الرمال يرجع إلى أيام السفن الشراعية الرومانية القديمة. فهي بلدة مجدبة مقفرة مملّة خاوية «ويكاد المرء يَنْفُق[2] من الملل» وأفضل ما يعجب هنري بيل في محطة المنفيّين هذه، الطريقُ البريّ إلى روما، لأن طوله سبعة عشر ميلاً فحسب، ويقرر السيد بيل على الفور أن يستفيد منها أكثر مما يستفيد من امتيازاته. وقد كان ينبغي له في الحقيقة أن يعمل، وأن يصوغ التقارير، وأن يمارس الدبلوماسية، غير أن الحمير في وزارة الخارجية لا يقرؤون تقاريره على الإطلاق، ففيم يبذل الفكر لهؤلاء الفنانين القاعدين -وعلى هذا فمن الأفضل أن يفرض كل الملفّات على الوغد ليسيما خوس كافتا نجليو تافيرنيير، مرؤوسه، وهو حيوان خبيث يكرهه ويضطر إلى تدبير وسام جوقة الشرف له لكي يلتزم الصمت تجاه غيابه المتكرر. ذلك لأن هنري بيل يحلو له هنا أيضاً أن يستخفّ بوظيفته، وذلك أن المكرَ بالدولة التي تعيّن أديباً في مثل هذا المستنقع الفظيع، يبدو بالقياس إليه واجباً يمليه

---

(١) هو المشهور خطأً باسم «مترنيخ» وزير خارجية النمسا ومستشارها في ذلك العهد.

(٢) بمعنى يموت، ويستعمل للحيوان خاصة. «المترجم»

الشرف على أنانيّ شريف. أوَ لا يحسنُ المرء في الحقيقة صُنْعاً لو أنه شاهد المتاحف في روما، أو انطلق في عربته المجلجلة إلى باريس بدلاً من أن يتبلّد هنا ببطء وعلى نحو مؤكّد؟ وهل يستطيع المرء أن يذهب دائماً إلى بائع العاديّات ذاته، هذا السيد بوتشي، وأن يثرثر مع هذا المملّ الشبيه بالنبلاء، ذاته؟ كلاّ، فإن المرء يؤثر عند ذلك أن يتحدث إلى نفسه، وأن يشتري لنفسه من المكتبات القديمة بضعة مجلدات من الحوليّات، ويحرّر أجملها في صورة أقاصيص، وأن يروي لنفسه، وهو في الخمسين التي بلغها الآن، أنه مازال شاباً في نفسه. أجل، هذا هو الصواب: فلِكيْ ينسى المرء الوقت يرتدّ ببصره إلى ذاته نفسها. على أن هذا الفتى الخجول الذي كان بالأمس، والذي يصفه، يبدو لذلك القنصل البدين بعيداً إلى حد يحمله، وهو يكتب، على الاعتقاد بأنه «يقوم باكتشافات حول امرئٍ آخر» وهكذا يدوّن هنري بيل، أو ستندال، شبابَه، يدوّنه بالرموز، لكيلا يدري امرؤٌ من كان هذا المسمى هـ.ب، أو هنري بيل، في كراريس غليظة، وينسى هو نفسُه مَنْ نسيه الناس جميعاً، في اللعبة الفنية لتجديد شباب النفس القائمة على تعزيتها بالمخادعة.

١٨٣٦ حتى ١٨٣٩، باريس.

انبعاث من جديد -شيء رائع!- عودة إلى الضوء مرة أخرى. ألا بارك الله في النساء، فكل خير يأتي من قِبلَهنّ -فلقد ظلَلْن طوال هذا الوقت يتملّقن الكونت دي موليه الذي أصبح الآن وزيراً، حتى رضي أن يغضّ الطرف عن الحقيقة المعادية للدولة، وهي أن السيد هنري بيل الذي يعد بلا ريب قنصلاً في سيفيتا فيتشيا في الحقيقة، قد مدّد إجازته ذات الأسابيع الثلاثة، بوقاحة وهدوء تامّين، إلى ثلاث سنوات، ولم يفكر في

العودة إلى وظيفته. أجل، فهذا القنصل يقعد ثلاث سنوات مرتاحاً في باريس بدلاً من الإقامة في مستنقعاته، ويدع الوغد اليوناني يكدح هناك بدلاً منه، ويتقاضى راتبه هنا، فلديه الوقت والمزاج الطيب، وفي وسعه أن يعود إلى المجتمع، مرة أخرى، مستفيقاً في طلب الغرام. وفي وسعه أن يعمل ما يشاء، ولا سيما ما يبدو له أجمل ما في الحياة، وهو أن يغدو ويروح في حجرته بالفندق ويملي رواية «دير بارم». ذلك لأن المرء يستطيع مع الراتب العالي، ومن دون عمل أن يتحمّل ترف الكتابة ضد الاتجاه العام، وأن يكتب رواية دونما تزويق وتنميق، ذلك لأنه أصبح حراً آخر الأمر. وليس لهنري بيل سماء أخرى فوق الأرضين سوى سماء الحرية.

ولكن شذه السماء سرعان ما تنهار. وذلك أن حاميه الوزير، الكونت دي موليه، اليقظ المترويّ -وقد كان في ذلك الوقت خليقاً أن ينصب له تمثالاً! -قد أسقط، ويأتي إلى وزارة الخارجية فرعون جديد، هو المارشال العسكري (سول) الذي لا يعرف شيئاً عن رجل يدعى ستندال، بل يعرف مجرد السيد القنصل هنري بيل، في لائحة ذوي المراتب، يتقاضى راتباً لتمثيل فرنسا في الدولة الكنسيّة، وبدلاً من ذلك يختلف إلى مسارح باريس متمتّعاً بها منذ ثلاث سنوات. ويَعْجَب السيد الجنرال من ذلك أول الأمر، ثم يستاء من الموظف الكسول الذي ينهمك في شؤون حياته بدلاً من أن ينهمك في الملفات، وعلى الفور يَبْصِم مرسوماً صارماً ينصّ على الرحيل دونما تأجيل، ويرتدي هنري بيل بزّته الرسمية متذمراً، ويخلع ثوب الأديب ستندال. ويضطرّ ابن الرابعة والخمسين إلى الخروج في حرارة الصيف اللاهبة، متعباً، مكرَهاً، إلى المنفى، وهو يشعر أنها المرة الأخيرة.

١٨٤١، باريس، ٢٢آذار.

رجل ضخم ثقيل يجرّ قدميه بجهد في الشارع المشجّر المحبوب. ولكن أين تلك الأيام الجميلة حين كان لا يزال يصوب بصره إلى النساء، وهو يدوّر العصا المزخرفة في يده في دَلٍّ كزير النساء: أما الآن فتتوكأ الذراع المرتعشة مع كل خطوة على الخشب الصلب. لَشَدَّ ما تقدمت السنّ بستندال في السنة الأخيرة. فالعينان اللتان كانتا من قبلُ متوهجتين، ترقدان خامدتين تحت جفنين ثقيلين يغشاها ظل يميل إلى الزرقة، وثمة ارتعاشات عصبية تختلج حوالي شفتيه. وقبل بضعة أشهر أصابته النوبة أوّل مرة، في استعادة مؤلمة لذكرى ذلك العطاء الغراميّ الأول في ميلانو، وقد فصدوه وعذّبوه بالمراهم والأخلاط، وأخيراً أقرّت الوزارة للمريض بالعودة من سيفيتا فيتشيا. ولكن ما عسى أن تجديه الآن باريس، وماذا يجديه مقال بلزاك المتحمّس عن «دير بارم» وماذا يغني البرعم الأول من المجد الآخذ في التنامي على وجل، رجلاً «مسّه العدم ذات مرة»، وها هو ذا الموت يَتَقراه[١] بأصابعه العظمية. ويجر الظلُّ الكئيب ساقيه متثاقلاً منهكاً متابعاً طريقه إلى مسكنه ، لا يكاد يرفع الطرف إلى العربات اللامعة السريعة، وإلى المتنزهين الذين يثرثرون متمّهلين، وإلى المومسات المفضّلات بأثوابهن ذوات الحفيف -وثمة بقعة سوداء من الكآبة تتابع الزحف بطيئة في غمرة تضارب الأضواء الخاطفة في الشارع المزدحم عند المساء.

وفجأة يحدث تجمّع، وازدحام فضوليّ. لقد انهار السيد البدين قبيل سوق الأوراق المالية، وهو يرقد الآن هنا وقد جحظت عيناه جامدتين، وازرقّ وجهه. لقد أصابته الضربة الثانية، القاتلة. ويخلعون عن الرجل

(١) تقرى الشيء: جسّه بأصابعه ليختبر صلابته . «المترجم»

الذي يحشرج بضعف ياقته التي تأخذ بخناقه، ويحملونه إلى الصيدلية، ثم يصعدون به إلى حجرته بالفندق، تلك الحجرة المزروعة بأوراق وملاحظات وأعمال بدأ بها وكراريس لليوميات لا حصر لها. وعلى إحداها كتبت الكلمة التنبئية الغريبة: «لا أجد شيئاً مضحكاً في أن يموت المرء في الشارع، ما دام المرء لا يفعل ذلك عامداً».

١٨٤٢، الصندوق.

صندوق خشبي ضخم، حمولة رخيصة، تنتقل متعثرة من سيفيتا فيتشيا، عبر إيطاليا، إلى فرنسا، ويجرّونها إلى رومان كولومب، ابن خال ستندال ومنفّذ وصيته الذي يودّ، بدافع الورع، (إذ من عساه يهتم بعدُ بأمر الميت الذي وفّرت له الصحف ستة أسطر بالضبط في ركن الوفيات!) أن يصدر طبعة كاملة لأعمال هذا الغريب الأطوار. ويأمر بفتح الصندوق بالمطرقة -ربّاه، ما هذه الكميّات من الورق المكتوب بحروف كالشعر الجَعْد برموز وإشارات سريّة، وما هذه الكومة التي خلّفها رجل الكتابة الملول! ويقتنص بعض الأعمال الأكثر يسراً والأفضل خطاً وينسخها ، ثم يتعب حتى هذا الأكثر وفاءً. ويكتب على رواية «لوسيان لوفان» عبارة يائسة: «لا يمكن عمل شيء بصددها»، وكذلك ينحّي السيرة الذاتية «هنري برولار» جانباً على أنها غير صالحة. وتظل على هذا طوال عقود من الزمان. فما عساه يفعل الآن بكل هذا «الركام»، بكل هذه الكومة التي لا حاجة إليها، وهذه النُفاضة من القصاصات؟ ويعمد كولومب إلى حزم كل شيء من جديد في الصندوق، ويبعث به إلى كروزيه، صديق ستندال في أيام الصبا، ويبعث كروزيه بالصندوق من جديد إلى المكتبة العامة في جرينوبل، مثواها الأخير. وهناك يتم، وَفْقاً لتقليد مكتبيّ قديم جداً،

إلصاق رقعات من الورق ذوات أرقام على كل كراسة، وتختم بقوة وتسجَّل عليها عبارة: «ليرقد بسلام!» ويصطفّ الآن ستون مجلداً من القطع الكبير، هي إنجاز حياة ستندال، وهي حياته التي صاغها بنفسه، مدفونة دفناً رسمياً في حجرة الأموات الكبيرة الخاصة بالكتب، وهي تلم الغبار من دون أن يكدِّر صفوها مكدِّر، وذلك أن أحداً لا يخطر بباله طوال أربعة عقود أن يلوِّث أصابعه بالسِفْر الضخم الهاجع.

١٨٨٨، باريس، تشرين الثاني.

الشعب يزداد عدداً، والمدينة يتسع مداها. فباريس تعدّ الآن ثمانية ملايين من السيقان التي لا تريد أن تسير دائماً: وعلى هذا تضع شركة النقل العام خطة لخط جديد إلى مونمارتر، غير أن المؤسف أن عقبة مزعجة تعترض الطريق، هي المقبرة، مقبرة مونمارتر. على أن التقنية تعرف ما تصنع إزاء هذا الوضع السيئ، فسوف يبنون جسر عبور للأحياء فوق الأموات. وبالطبع فليس للمرء في هذا الصدد مندوحة عن تحويل بعض القبور. وفي هذه المناسبة يعثرون في النسق الرابع، والرقم الحادي عشر، على قبر مهجور مهمل تماماً، نقشت عليه عبارة مثيرة للفضول:[1] «أرّيجو بيل، من ميلانو، عشتُ، كتبتُ، أحببتُ». أوَ إيطاليٌّ في هذه المقبرة؟ نقش غريب، ورجل غريب! ولكن امرءاً ما يتفق أن يمرّ ويتذكّر أنه كان هناك ذات مرة كاتب فرنسيّ أراد أن يُدْفَن بإعلام كاذب. ويؤسسون على وجه السرعة لجنة، ويجمعون شيئاً من المال لشراء لوحة مرمرية من أجل شاهدة القبر. وهكذا يتألّق الاسم الضائع فجأة من جديد فوق الجسد الرميم، عام ١٨٨٨، بعد ستة وأربعين عاماً من النسيان.

---

(١) « Arrigo Beyle, Milanese, visse, Serisse, amoy »

ومن المصادفات الغريبة في العام ذاته، حين كان الناس يتذكرون قبره ويستخرجون الجثمان مرة أخرى من الأعماق، أن أستاذ لغة بولونياً شاباً، هو ستانيسلاس ستريبنسكي، عرَّج في طريقه على جرينوبل، واعتراه الملل هناك إلى درجة لا حد لها، فجعل ينقِّب ذات مرة في المكتبة العامة. وإذا هو يرى أوراقاً قديمة شتى مكتوبة بخط اليد، من القطع الكبير، قائمة في الركن، ويشرع في القراءة فيها، وفك رموزها. وكلما أمعن في القراءة ازداد اهتماماً بمادة القراءة، ويبحث فيعثر على ناشر، ويظهر إلى النور كتاب اليوميات، وهو السيرة الذاتية لهنري برولار، ولوسيان لوفان، وبهما يظهر ستندال الحقيقي أوّل مرة. ويتعرّف معاصروه الحقيقيّون بحماسة على الروح الأخويّة. ذلك لأنه لم يقصد بعمله معاصريه الفعليين القريبين منه في الزمان، وإنما قصد أولئك المعاصرين من الجيل القادم التالي. ويتردّد مراراً في كتبه قوله: «سأكون مشهوراً في ١٨٨٠» وكانت هذه في تلك الأيام كلمة عاجزٍ سابحةً في الفراغ، وهي الآن واقع مباغت. ففي الساعة التي يستخرج فيها جثمانه من الأرض، في هذه الساعة ذاته ينتفض عمله خارجاً من ظلال الفناء: لقد أعلن ذلك الذي ليس بأهل للتصديق فيما سوى ذلك، عن انبعاثه بدقة تبلغ حتى إلى السنة، أديباً دائماً، وفي كل كلمة من كلماته، غير أنه كان في هذه الكلمة الواحدة رسولاً أيضاً.

* * *

الأنا والعالم

ما كان في وسعه أن ينال الإعجاب فقد كان مختلفاً اختلافاً كبيراً.

لقد أخذ هنري بيل الانقسام الثنائي الإبداعيّ عن أبويه منذ الولادة، ففيهما بالذات يتلاءم شطران متباينان في النوع تلاؤماً رديئاً. وذلك أن شيروبان بيل- ولا يفكرنَّ المرء عند هذا الاسم الأول بموتسارت، كلاً، أبداً! -الأبَ، أو «النغلَ»، كما يسميه هنري، ابنه وعدوُّه الألدّ، دائماً على سبيل التخابث، يمثل البورجوازيّ الريفي العنيد، البخيل، بالذكاء الحاد، المتحجّرَ في صورة نقود، بكامل أبعاده، كما قذف به فلوبير وبلزاك، بقبضة غاضبة، صوب جدار الأدب: فإن هنري بيل لم يرث عنه القامة فحسب، القامة الضخمة المكتنزة بالدهن، بل الجنون الأنانيّ بالذات، في دماغه ودمه، أيضاً، أما الأم هنرييت جانيون فهي، في مقابل ذلك، تنحدر من الجنوب الروماني وتعد رومانية أيضاً إذا أُخذ الجانب النفسيّ بعين الاعتبار، ولقد كان خليقة أن يقرض فيها لامارتين الشعر أو يسلكها جان جاك روسّو في تربيته العاطفية[1]، فهي ذات طبيعة موسيقية رقيقة

---

(١) إشارة إلى كتاب «التربية العاطفية» لروسو. «المترجم»

وإحساس متذوّق للمتعة، ونزعة حسية جنوبية. ولهذه المتوفّاة في وقت مبكّر يدين هنري بيل بجموحه في مجال الشهرة وعنفوان الإحساس، وحساسية الأعصاب المؤلمة التي تكاد تكون أنثوية. ولما كان كلا هذين التيارين المتعارضين يتجاذبانه على نحو متواتر، فقد ظل هذا النتاج الغريب لشخصيتين متصارعتين متأرجحاً طوال حياة بأسرها بين تراث الأب وتراث الأم، بين الواقعية والرومانسية: ومن أجل ذلك سوف يكون أديب المستقبل هنري بيل دائماً منطوياً على جانبين، وذا عالمين.

وهذه السمة الوجدانية تتحدَّد عند هنري الصغير منذ وقت مبكّر: فهو يحب أمه (بل يفعل ذلك بنضج عاطفي مبكر على نحو خطير متسم بالجموح. كما يسلّم هو بذلك)، ويكره أباه كراهية تنطوي على الغيرة والازدراء، والبرود الأسباني، والانغلاق الساخر على النفس، والملاحقة التي تشبه ملاحقة محاكم التفتيش: ولا يكاد علم النفس التحليلي يجد في أي مكان عقدة أوديبيّة مطروحةً بأسلوب أدبي، أكثر اكتمالاً، مما يجد في الصفحات الأولى من السيرة الذاتية لستندال، وهي «هنري برولار». ولكن هذا التوتّر السابق لأوانه ينقطع بغتة، لأن الأم تموت عن ابن السابعة. فأما الأب فيعدّه الغلام في نفسه ميتاً بمجرد أن يغادر جرينوبل في عربة البريد وهو في السادسة عشرة: ومنذ هذا اليوم يحسب أنه قد فرغ منه ودفنه في نفسه بالصمت والكراهية والازدراء. ومع ذلك فحتى لو صبّ عليه الماء القلويّ صبّاً، وغمره بكلس مطفأ من الاستخفاف، يظل الأب البورجوازي بيل، الموضوعيّ العنيد، ذو الحسابات الباردة طوال خمسين سنة أخرى حياً تحت جلد هنري بيل، متابعاً تجواله في دمه، وتظل أصول كلا العرقين النفسيّين، أصول آل

بيل، وأصول آل جانيون، العقل الموضوعي والعقل الرومانسي، تتضارب خمسين عاماً أخرى بغير انقطاع من دون أن يستطيع أحدهما القضاء على الآخر قضاءً تاماً. ففي دقيقة يكون ستندال ابن أمه الحقّ، وفي الدقيقة التالية، بل في الدقيقة ذاتها غالباً، يكون ابن أبيه، وهو خجول متهيب تارة، وساخر قاس كالحجر تارة أخرى، وهو رومانسيّ جامح حيناً وذو حسابات سيئ الظن حيناً آخر -بل إن الساخن والبارد يندفعان محتكّين ويصبان أحدهما في الآخر، حتى في البرهة الخاطفة بين ثانية وأخرى. فالشعور يطغى على العقل، والذهن يصدّ الإحساس فجأة من جديد. ولا ينتمي هذا النتاج القائم على التعارض أبداً انتماءً تاماً إلى المجال الأول، كما أنه لا ينتمي قط انتماءً تاماً إلى المجال الآخر. وقلّما جرى في الحرب الخالدة بين الفكر والشعور خوض معارك أجمل من المعركة النفسية الكبيرة التي نسميها ستندال.

ولكن لنفترض في الوقت نفسه أنها ليست بالمعركة الفاصلة، ولا بالمعركة القاضية، فإن ستندال لم ينهزم، ولم يتمزّق من جراء تناقضاته: فبإزاء كل مصير مأساويّ حقيقيّ تقوم هذه الطبيعة الأبيقورية بحماية حالة معينة من التهاون الأخلاقيّ، أو فضولٍ يقظ يراقب ببرود. ويظل هذا الفكر الواقعي اليقظ طوال حياة بأسرها يتفادى كل القوى المخرّبة والشيطانية، بحذر. ذلك لأن الوصية الأولى التي يمليها ذكاؤه هي المحافظة على الذات، ومثلما كان ستندال في المجال الفعلي، في الحرب النابليونية، يعرف في كل وقت كيف يظل في المؤخرة، بعيداً عن الضربة، فهو يُؤثِر أن يختار في معركته النفسية أيضاً موقف الملاحظ المطمئن، على موقف المقاتل المصمّم على الموت أو الحياة. فهو يفتقر

افتقاراً كاملاً إلى تلك التضحية الأخلاقية الأخيرة بالذات، وهي التي توجد عند رجل مثل بسكال أو نيتشه أو كلايست، أولئك الذين رفعوا كل صراع لديهم بصورة قسرية إلى نقطة فاصلة في حياتهم. فأما هو، أي ستندال، فيكتفي، حين يعاني من صراعه معاناة شعورية، بالاستمتاع بهذا الصراع من حيث هو مسرحية جمالية، وذلك من موقع الأمان الفكريّ. ومن أجل ذلك لا تزعزع التناقضات كيانه زعزعة كاملة أبداً. على أنه لا يكره حتى ثنائيّته هذه كراهية جدية، بل يحبّها فوق ذلك. فهو يحب ذهنه الدقيق المرهف كالماس على أنه شيء قيّم جداً لأنه يمكنه من فهم العالم، ولكن ستندال يحب من ناحية أخرى عنفوان شعوره، وفرْط حساسيته لأنهما يفصلان بينه وبين عفونة الحياة اليومية المبتذلة وبلادتها. وكذلك فهو يعرف أيضاً عن كلا حَدَّيْ كيانه الخطر المرتبط بهما، فأما ذلك المرتبط بالذهن فذلك أنه يُبَرِّد أسمى اللحظات ويذهب بما فيها من سكْرٍ ونشوة، وأمّا ذلك المرتبط بالحسّ فذلك أنه يغري بالتمادي فيما هو مائع ضبابيّ وغير حقيقيّ، ويفسد بذلك الوضوحَ الذي هو شرط حيويّ بالقياس إليه. ولذلك فهو يحب قبل كل شيء أن يكتسب إلى جانب كلٍّ من نوعَيْ النفس خاصّةَ النوع الآخر: ويجتهد ستندال دونما توقّف، في جعل شعوره واضحاً بطريقة ذكية، وفي إضفاء العاطفة بدورها، على العقل -فهو طوال حياة بأسرها رجل الفكر الرومانسي، والرومانسي المفكّر، وقد استكنّ كلاهما تحت الجلد المتوتّر الحسّاس، ذاته.

وإذاً فكل معادلة عند ستندال تخرج دائماً بعدد ذي مرتبتين ولا تخرج قط بوحدة مدوّرة: ففي ثنائية العالم هذه وحدها يحقق ذاته على

نحو كامل. وهو يدين دائماً بأقوى لحظاته لهذه التداخل والتجاور في تناقضه الأصيل ويقول ذات مرة عن نفسه: «لولا انفعاله لكان بلا فكر»[١] ومعنى هذا أنه لا يستطيع أن يفكر تفكيراً سليماً من دون أن يتعرّض لاستثارةٍ شعورية، غير أنه لا يستطيع، أيضاً، أن يشعر شعوراً دقيقاً من دون أن يقيس على الفور نبضة قلبه الانفعالية فهو يمجّد من ناحية ممارسة الأحلام على أنها الشرط الأكبر قيمة لشعوره الحيويّ «لقد كان ما أحببته أعظم الحب هو الأحلام»[٢] ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يعيش بدون نقيضها، اليقظة «لولا رؤيتي الواضحة لانهار عالمي كله»[٣] ومثلما أقرّ جوته ذات مرة على نفسه، بأن هذا الذي يسميه الناس عموماً بالمتعة «يحوم دائماً عنده متردّداً بين النزعة الحسية والعقل» فكذلك بالضبط لا يحسّ ستندال بجمال العالم المعقول إلاّ عن طريق التمازج الناري بين الفكر والدم. وهو يعلم أن الكهرباء النفسية لا تصدر إلاّ عن الاحتكاك الدائم بين تناقضاته، وعن ذلك التوفّز والتوهجّ في مسارات الأعصاب، وتلك الحيوية المتوترة الواخزة ذات الصوت المسموع، والتي مازلنا نحسّ بها اليوم بمجرّد أن نلمس كتاباً أو ورقة لستندال. فبفضل وثبة الحيوية هذه التي تَعْبر من قطب إلى قطب، وبها وحدها، يستمتع بحرارة طاقة كيانه الإبداعية والمولِّدة للنور. وتقوم غريزة تصعيد الذات اليقظة دائماً عنده بتوظيف كل انفعال من أجل المحافظة على هذا التوتر الشديد. ومن بين ملاحظاته العديدة الممتازة في المنطق الخاص لعلم النفس يبدي ذات مرة الملاحظة الرائعة، وهي أنه لابد من

---

(١) وردت هذه العبارة في النص الأصلي باللغة الفرنسية، Lorsqu'il n'avait pas d'emotion il était sans ésprit

(٢) Ce que J'ai le plus aimé, est anéanti

(٣) Ce que J'ai le plus aimé, était la rêverie

تمرين الطاقات النفسية وتصعيدها وتدريبها تدريباً كاملاً بدون توقف، مثلما تحتاج عضلات أجسامنا إلى الرياضة المستمرة لكيلا تسترخي. وقد مارس ستندال هذا العمل الهادف إلى الكمال على نحو أكثر مثابرةً من أي عمل آخر، فهو يرعى ويحرث كلتا النهايتين من كيانه بغير توقف من أجل النضال في سبيل المعرفة، بحب مماثل لذلك الذي يوليه فنان لآلته، وجندي لسلاحه، ولا ينقطع اشتغاله بتدريب أناهُ النفسية. ولكي يحافظ على التوتر العالي لشعوره. على «التأهب المعنوي»(١) في حالة الكمون يبعث الحرارة في قدرته على التوسع كل مساء في دار الأوبرا عن طريق الموسيقا، ويثير نفسه بحكم كونه رجلاً مسنّاً إثارة قسرية بالدخول في علاقات غرامية متجددة أبداً. ولكي يعين ذاكرته التي يلمس فيها آثاراً من الضعف، على الدقة، يفرض على نفسه تمارين خاصة. فهو يصقل قدرته على الإحساس، مثلما يصقل موسى حلاقته كل صباح، وذلك على خطوط ملاحظته لذاته. وهو يُعنى في كل يوم بإدخال «بضعة مكعّبات من الأفكار الجديدة» عن طريق الكتب والأحاديث، ويملأ، ويثير، ويحدث توتّراً، ويحكم قيادة نفسه موجهاً إياها نحو حدة تزداد إرهافاً على نحو مطرد، وما يفتأ يُرهِف عقله، ولا يَني عن صقل شعوره.

وبفضل هذه التقنية الخبيرة المصقولة للوصول بالنفس إلى الكمال يبلغ ستندال درجة من إرهاف الحس النفسي غير مألوفة البتة، سواء من الناحية الذهنية أم من الناحية الحسية، وقد يضطر المرء إلى الرجوع عقوداً من الزمان إلى الوراء في الأدب العالمي، من أجل العثور على

---

(١) « érectisme morale »

شعور مماثل لهذا الشعور في رقة إحساسه وحدة ذهنه في الوقت ذاته، وعلى نزعة حسية تبلغ هذا القدر من رقة البشرة وارتعاش الأعصاب مقترنة بعقل صاف كالماء وبارد كالماء، ولكن ما من شك في أن المرء لا يجعل نهايات أعصابه تدنو كل هذا الدنوّ تحت البشرة رقيقة مرتعشة، وبهذا القدر من الخبرة والاستمتاع، بدون عقاب. فالرِقّة ترتبط دائماً بسهولة التعرض للإصابة، وما يعد نعمة بالقياس إلى الفن يكاد يغدو دائماً محنة عُمْرٍ بالقياس إلى الفنانين. فما أشدّ ما يعاني ستندال، هذا الكيان الفائق التنظيم، من العالم المحيط به، وما أشد غربته وسآمته في وسط زمانٍ صاخب يبعث على الأسى! فمثل هذا الذوق الذهني لابدّ له أن يحس بكل نزعة مُجانبة للفكر على أنها إهانة، ولابدّ لنفس على هذا الجانب من الرومانسية أن تشعر ببلادة الحسّ والخمول الأخلاقي في الحياة المتوسطة على أنهما كابوس. ومثلما تشعر الأخيرة في الأسطورة بالحمّصة تحت مئاتٍ من الريش الزغبيّة والأغطية، يشعر ستندال شعوراً مؤلماً بكل كلمة زائفة، وكل لفتة كاذبة. فكل رومانسيّ زائف، وكل مبالغ فيه مضخَّم، وكل ما هو عائم ضبابيّ بصورة تنطوي على الجبن، يفعل فعله في غريزته الخبيرة فعلَ الماء البارد في سنّ مريضة. ذلك لأن شعوره إزاء الاستقامة والطبيعيّة، ومقدرته الفكرية يعانيان معاناة واحدة من الإفراط والتفريط في كل إحساس غريب -«إن ما أمقته أشد المقت إنما هو العامي والمفتعل- يعانيان من المبتذل بمقدار ما يعانيان من النفيس. وإن عبارة وحيدة، إذا كانت مزوّقة بالشعور أكثر مما ينبغي لها، أو كانت متفجّرة بالثمالة الباعثة على الأسى، يمكن أن تفسد عليه كتاباً، وإن حركة بليدة يمكن أن تفسد أجمل مغامرة شهوانية. وهو يتأمّل

ذات مرة معركة نابليونيّة وهو مأخوذ: وذلك أن فوضى الاقتتال التي يهزّها رعد المدافع ويعلوها لهيب تراقص الألوان المباغت عند غروب الشمس في السحائب الدمويّة تحدث في نفسه الفنيّة أثراً لا يقاوم كالخدر العصبي. فهو يقف هناك ويرتعد منفعلاً في ارتعاشة تنطوي على مشاركة في الإحساس. هنالك يخطر ببال جنرال إلى جانبه، لسوء الحظ، أن يعبر عن هذه المسرحية الآسرة بكلمة ذات أثر كبير، فيقول لجاره بإعجاب: «إنها معركة عمالقة». وعلى الفور تسحق هذه الكلمة الباعثة للأسى بصورة فظّة كل إمكانية للمشاركة الحسية عند ستندال. فيسرع إلى الابتعاد بغتة وهو يلعن ذلك الفظّ بمرارة وخيبة، مأخوذاً، وذلك لأن ذوقه يثور كلّما أحسّ حلقه ذو الحساسية المفرطة بأدنى طعْم جانبيّ لعبارة، أو كذب في التعبير عن شعورٍ ما. فالتفكير غير الواضح، والكلام الذي لا تحدّه حدود، وكل عَرْضٍ للملصقات ونشر للإحساس يسبّب عند هذا العبقري في الحساسية على الفور ميلاً إلى الانهيار الجماليّ. ومن أجل ذلك لا يستطيع أن يستسيغ أيضاً من كل فنّ معاصريه إلاّ قليلاً جداً، لأنه كان في تلك الأيام مزوّقاً تزويقاً رومانسيّاً ذا حلاوة خاصة (شاتوبريان) وتزويقاً بطولياً زائفاً (فيكتور هيجو)، ومن أجل ذلك لا يحتمل ولا يطيق إلاّ القليل جداً من الناس. غير أن هذا الفيض من الحساسية المفرطة لا يتجّه ضده هو ذاته على نحو أقلّ. فحيثما يضبط نفسه متلبّساً بأدنى انحراف في الإحساس، بتصعيد في الوتيرة لا ضرورة له، بجنوح إلى العاطفيّ أو الضبابيّ الجبان أو عدم الاستقامة، يضرب نفسه بنفسه على أصابعه مثل معلم مدرسة صارم. وذلك أن عقله اليقظ والصارم دائماً يتسلّل في أثره حتى يبلغ أكثر

الأحلام انحرافاً، وينتزع منه كل مطاوي الخجل من دون مراعاة لأي اعتبار. وقلّما ربّى فنان نفسه على الاستقامة تربية أساسية إلى هذا الحدّ، وقلّما أشرف مراقب للنفوس بهذه القسوة على أكثر مُنْعَرَجاته ومتاهاته خفاءً.

ولما كان ستندال يعرف نفسَه بهذا القدر فإنه يعرف هو نفسُه أكثر من أي امرئ آخر أن هذه الحساسية المفرطة في الأعصاب والفكر تُعد عبقريتَه وفضيلتَه وخطره. «إن ما يمسُّ الآخرين مسّاً رفيقاً يُصْميني حتى يبلغ دمي»[1]، من حيث فرط الحساسية. ومن أجل ذلك يحسّ ستندال بالآخرين «Les autres» إحساساً غريزياً، ومنذ عهد الصبا، على أنهم النقيض القطبي لأناه، من حيث كونه منتمياً إلى عرق غريب من أعراق النفس. وقد آنس الفتى الصغير والثقيل منذ مرحلة مبكرة جداً هذا الاختلاف في نفسه في جرينوبل، حين كان يرى رفاقه في المدرسة يروحون ويجيئون صاخبين في سرور لا تشوبه أفكار، وكانت معرفة ضابط الصف الغرّ هنري بيل بهذا فيما بعد، في إيطاليا أكثر إيلاماً، إذ كان يعجب بالضباط الآخرين إعجاباً يقترن بالشعور بالحسد والعجز عن تقليدهم إذ يطوّعون نساء ميلانو، ويعرفون كيف يصلصلون بسيوفهم في تبجّح واعتداد بالنفس. غير أنه كان في تلك الأيام مازال يخجل من كونه أكثر نعومة، ومن أشكال حرجه وإرهاف حسّه على أنها نقيصة في الرجل، وعيب يستحق الرثاء ولقد حاول طوال سنين أن يتغلّب على طبيعته - وإنه لأمر مضحك للغاية، وعبثاً يحاول! -وأن يقلّد الغوغاء الصخّابين في تبجّحهم، لمجرد أن يبدو مشابهاً لهؤلاء الرفاق ويحدث انطباعاً

---

(١) في الأصل بالفرنسية، Ce que ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang.

لديهم. ولا يكتشف ذلك الانفعالي إلاّ بصورة تدريجية، وبجهد شديد، وبألم مبرّح، جاذبية كئيبة في اختلافه الذي لا شفاء له: ويستيقظ عالم النفس. لقد اعترى ستندال فضول إزاء نفسه، شيئاً فشيئاً، وهو يبدأ في اكتشاف نفسه. ففي أول الأمر يقرر أنه مختلف عن الآخرين وأدق تنظيماً وأرهف حسّاً وأوضح سمعاً. فما من أحد حواليه يشعر شعوراً عارماً بهذا القدر، وما من أحد يفكر بهذا الوضوح، وما من أحد رُكِّب من جبلّة غريبة حتى غدا قادراً على أن يحسّ بأدق الأشياء، ولا يبلغ، على الرغم من ذلك، أدنى شيء في المجال العمليّ. ولابدّ أن يوجد، بلا ريب أناس آخرون من هذا النوع الغريب من «المخلوق المتفوّق». وإلاّ فكيف استطاع أن يفهم مونتانيي، هذا الفكر اللاذع، العميق الذكاء، والذي يزدري كل شيء عريض خشن، إذا لم يكن موافقاً لنمطه، وكيف استطاع أن يشعر مثل موتسارت إذا لم تكن تسوده سماحة النفس ذاتها. وعلى هذا يبدأ ستندال في نحو الثلاثين عاماً يحسّ أنه ليس بالنسخة غير الموفّقة من الإنسان، بل هو مخلوق خاص ينتمي إلى ذلك العرق النادر النبيل جداً من «المخلوقات ذوات الامتياز» التي توجد بصورة مختلطة هنا وهناك في أشد الأمم والأعراق والأوطان تبايناً، مثلما يتفق وجود الحجارة الكريمة في كتل الأخلاط العادية، وهو يشعر معهم أنه في وطنه (لا مع الفرنسيين، فهو ينبذ هذا الانتماء مثلما ينبذ المرء ثوباً غدا مفرطاً في الضيق)، في وطن آخر، غير مرئيّ، مع أناس أولي أعضاء نفسية أكثر دقة وأعصاب أكثر ذكاءً، مع أولئك الذين لا يتجمّعون في كتل غليظة وشُلَلٍ تجمعها مصالح العمل، بل يبعثون من حين إلى آخر برسول إلى الزمان. فهو يكتب لهم وحدهم، لأولئك

«السعداء القلائل»، لأولئك المتمتعين بحدة السمع ودقة البصر، لأصحاب الفهم السريع، الذين يستطيعون أن يقرؤوا من دون توقيعات، وأن يفهموا كل إشارة ولحظة بغريزة القلب –لهؤلاء يكتب كتبه متجاوزاً قرنه، ولهم وحدهم يبوح في كتابته النموذجية بأسرار إحساسه. وماذا يعنيه، منذ أن تعلّم الازدراء أخيراً، من أمر هؤلاء الرعاع الأجلاف الرافعين عقيرتهم بالحديث من حوله، الذين لا يلفت أنظارهم إلاّ الكتابة المدوّنة على الملصقات الإعلانية بحروف ضخمة ذات ألوان صارخة، ولا تستسيغ أفواههم إلاّ الطبيخَ بالتوابل الحادة والدسم؟ فهو يقول على لسان بطله جوليان بكبرياء: «مالي وللآخرين؟». كلاً، ما كان له أن يخجل لأنه لم يصب نجاحاً في دنيا تحابي الأوغاد على هذا النحو، في دنيا الغوغاء «المساواة هي القانون العظيم الذي يحظى بالإعجاب»[1] فلا بد للمرء أن ينهض بالأعباء ذاتها ليتلاءم مع هؤلاء الأوباش، غير أن المرء يحمد الله على أنه «مخلوق غير عادي»، «مخلوق متفوّق» متفرِّد، حالة خاصة، فرد، كيان متباين، وليس خروفاً في قطيع، فكل الإهانات الظاهرية، والتخلّف في العمل، ونقائصه عند النساء، والإخفاق الكامل في الأدب، كل هذا يستمتع به ستندال منذ اكتشاف تميُّزِه، على أنه برهان على تفوّقه، ويتحوّل شعورة بالنقص تحولاً انتصارياً إلى كبرياء صريحة، إلى تلك الكبرياء المرحة الخالية من الهمّ على نحو رائع عند ستندال. وهو يتعمّد الآن المضيّ في النّأي بنفسه عن كل مجتمع، ولا يعود يعرفُ بعدُ إلاّ همّاً واحداً، هو «أن يصوغ شخصيته»[2]، أن

(١) في الأصل بالفرنسية: « L'égalité est la grande loi pour plaire »

(٢) في الأصل بالفرنسية: « de travailler son caractére ».

يعمل على إخراج شخصيته، سيمائه النفسية على نحو أبلغ أثراً، فليس هناك من قيمة عنده إلاّ للخصوصية في عالم متأمْرِكٍ على هذا النحو، عالم كهذا الذي يقوم على نظام تايلور[1]، «ليس هناك ما يهمّ سوى ما هو غير عاديّ إلى حد ما»[2]: وإذاً فلنكن أولي خصوصية، ولنتمسّك بنواة التفرّد فينا على وجه الخصوص ولندعمها! وما من هولنديّ مجنون بالخزامى ربّى نوعاً هجيناً من أنفس الأنواع بحرص أكثر من حرص ستندال في تربية صراعه وخصوصيّته، فهو يحفظهما كما تحفظ المعلّبات في خلاصة روحية خاصة يسميها «البيليّة»، وهي فلسفة لا تعني شيئاً آخر سوى المحافظة على هنري بيل، دونما تغيير، ضمن هنري بيل. وهو يقوم بالتصدّي الواعي لعصره ويعيش مثل بطله جوليان «في حرب مع المجتمع كله»، لمجرد أن يعزل نفسه عن الآخرين عزلاً أقوى. ومن حيث هو شاعر، يزدري القلب الجميل وينادي بالقانون المدنيّ فنّاً حقيقياً للشعر. وهو يسخر من الحرب جنديّاً، ويتهكم على التاريخ سياسياً، ويهزأ بالفرنسيين فرنسياً: ففي كل مكان يصطنع الخنادق والأسلاك الشائكة بينه وبين الناس لمجرّد ألاّ يتمكنوا من الاقتراب منه. ومن البدهي أنه يضيّع على نفسه بذلك كل عمل، إذ يفوته كل نجاح جندياً، ودبلوماسياً وأديباً، ولكن هذا لا يزيده إلاّ كبرياءً «أنا لست واحداً من ماشية القطيع، إذاً فأنا لست بشيء»، كلاّ إنما عليك ألاّ تكون شيئاً عند هذه النفوس الغوغائية، وأن تظل «لا شيء» أمام هؤلاء الذين ليسوا بشيء. ويسعده ألاّ يلائمه مكان بينهم، وألاّ ينسجم في أي من

---

(١) عالم تقني أمريكي صاحب نظرية خاصة في الإدارة العلمية للعمل.

(٢) في بالفرنسية "il n'y a pas. d'interessant que ce qui est un peu extraordinaire"

طبقاتهم وأعراقهم ومراتبهم وأوطانهم، ويتحمّس للمضيّ في طريقه الخاص على قدميه، في صورة نقيضٍ ذي ساقين، بدلاً من أن يقطع الطريق العريض إلى النجاح في عَدْوٍ ونيد وسط خراف الخدمة هؤلاء المستبعدين. وإنه لخير له أن يتخلّف، وأن يظل في الخارج، واقفاً وحده، ولكن ليبقَ حراً. ولقد فهم ستندال التشبث بالحرية، وهذا التحرر من كل ألوان القسر والتأثير فهماً عبقرياً. ولئن كان لابدّ له في بعض الأحيان أن يقبل مهنة بدافع الحاجة، وأن يرتدي بزّة رسمية فإنه لا يعطي من نفسه إلاّ ما هو ضروري لا مندوحة عنه، ولا يعطي فوق ذلك بوصة ولا درهماً. فإذا خلع عليه ابن عمه حلة سلاح الفرسان لم يشعر بنفسه جندياً من جراء ذلك، وإذا كتب الروايات فإنه لا يكرّس نفسه من أجل ذلك للكتابة المختصّة، وإذا اضطرّ إلى ارتداء حاشية الدبلوماسي المطرّزة فإنه يضع ضمن ساعات الدوام أيّ هنري بيل يذهب إلى المكتب، أيه امرئ ليس بينه وبين ستندال الحقيقي شيء مشترك إلاّ البشرة والبطن المستدير والعظام، على أنه لا يعطي جزءاً من كيانه الفعلي في تلك الأيام، لا للفن ولا للعلم ولا للوظيفة التي هي أدنى هؤلاء قاطبة، وبالفعل فإن أحداً من رفاقه في العمل لم يشعر طوال عمره بأسره أنه في صحبة أعظم أدباء فرنسا أو أنه يدفع بالأضابير على المنصة ذاتها معه. بل إن رفاقه اللامعين في الأدب (عدا بلزاك) لم يكونوا يرون فيه شيئاً آخر سوى متحدث ممتع، وضابط سابق يقوم من حين إلى آخر بنزهات في أيام الآحاد على ظهر الخيل فوق أراضيهم. وربما كان شوبنهاور وحده من بين كل معاصريه هو الذي ترك أثراً مشابهاً في عزلته الفكرية السحرية، وعاش حياة مماثلة لحياة أخيه الكبير في منطق علم النفس، ستندال.

وإذاً فثمة جزء أخير من تلك المادة الفريدة في ستندال يظل دائماً منتحياً جانباً، واستقصاء هذا العنصر الغريب من الوجهة الكيميائية يمسّ النشاط الوحيد الفعليّ والحادّ عند ستندال. وذلك أنه لم ينكر قطّ الجانب الأنانيّ وحب الذات في موقف انطوائيّ كهذا تجاه الحياة، بل كان، على النقيض من ذلك، يفخر بهذا الحب للذات ويعمّده على نحو استعراضي باسم جديد ينطوي على التحدي: إنه «الأنانَوِيّة»[1] - والأنانوية هذه ليست بالخطأ المطبعيّ، كلاّ، ولا يخلُطَنَّ القارى هذه بأختها الهجينة المبتذلة، الأنانية ذات القبضة الغليظة. ذلك لأن الأنانية تريد بفظاظة أن تنتزع لنفسها كل شيء يعود إلى الآخرين، فلها يدان نهمتان، كما أن لها وجه الحسد الصفيق، وهي عديمة الخير، عديمة المروءة، لا تشبع، بل إن امتزاجها بالدوافع الفكرية لا يقدر على تخليصها من جلافة إحساسها الخالي من الخيال. وفي مقابل ذلك فإن أنانَوِيّة ستندال لا تريد أن تأخذ من أحد شيئاً، فهو يدع، بكبرياء أرستقراطية، للمتهالكين على المال مالَهم، ولأصحاب الطموح مناصبهم، وللطامعين أوسمتهم وألويتهم، وللأدباء فقاعات مجدهم -فليُسعَدوا بذلك! وهو يبتسم إليهم من علٍ في ازدراء، وقد اشرأبت أعناقهم صوب البريق الخاطف، وهم يحنون الظهور كالعبيد ويتحلّون بالألقاب ويتزوّدون بالمراتب، ويتحلّقون في مجموعات وجماعات صغيرة، ويحسبون أنهم يحكمون العالم[2] وهو يبتسم إليهم ساخراً بلا حسد ولا طمع، فليحوزوا وليملكوا!، وليُترِعوا جيوبهم وليملؤوا بطونهم! أما الأنانَوِيّة عند ستندال

---

(١) الأنانوية egotismus تمييزاً لها عن الأنانية egoismus ، من نحت ستندال .

(٢) كذا في الأصل باللغة اللاتينية ، hafeant, hafeant.! «المترجم»

فليست إلاّ دفاعاً وجدانياً، إذ إنه لا يدخل منطقة أحد، ولكنه لا يدع أحداً يتخطّى عتبته، وليس لديه إلاّ الطموح إلى إفساح مجال منعزل كل الانعزال ضمن هنري بيل الإنسان، وذلك المجال مُستَنْبَتٌ يستطيع فيه نبات الفرديّة الاستوائيّ النادر أن يتفتّح دونما عوائق. ذلك لأن ستندال يريد أن يربي آراءه وميوله وضروب افتتانه من تلقاء نفسه وبنفسه وحدها، ويبدو أن مما لا يعنيه ولا وزن له عنده على الإطلاق مسألة كم يعدل كتاب أو حدث ما بالقياس إلى الآخرين جميعاً. وهو يتجاهل في كبرياء ما تحدثه واقعة من الوقائع في التاريخ المعاصر أو في تاريخ العالم، أو حتى في الأبد: فهو لا يصف بالجمال إلاّ ما يعجبه على سبيل الحصر، ولا يَعُدُّ صحيحاً إلاّ ما يراه ملائماً للّحظة الحاضرة، ولا جديراً بالازدراء إلاّ ما يزدريه، ولا يقضّ مضجعه بحال من الأحوال أن يقف منفرداً انفراداً تاماً برأيه هذا. بل على النقيض من ذلك، فالوحدة تسعد وتقوّي اعتداده بنفسه: «ما لي وللآخرين!» فشعار جوليان ينطبق أيضاً على منطق الجماليات عند هذا الأنانَوِيّ الحقيقي الخبير.

وربما اعترضتنا ههنا حجة غير متروّية -ولكن فيمَ هذه الكلمة المفرطة في الفخامة، «الأنانَوِيّة»، من أجل هذه البدهية التي هي بدهية البدهيات؟ ولا ريب أن من أكثر الأشياء طبيعيّة أن ينعت المرء بالجمال ما يراه جميلاً، وأن يوجّه حياته وفقاً لما يحلو له من الوجهة الشخصية وحدها!» ولا ريب أن هذا ما يود المرء أن يقوله، ولكن إذا أنعمنا النظر، فمن ذا الذي يتاحُ له أن يشعر شعوراً مستقلاً وأن يفكر تفكيراً مستقلاً كل الاستقلال؟ ومن عساه يملك الجرأة، حتى من بين أولئك الذين يبنون رأيهم في كتاب، أو صورة، أو حدث، انطلاقاً من تقييم خاص على ما

يبدو، على الجهر بذلك الرأي مباشرة في مواجهة عصر بأكمله، وفي مواجهة عالم بأسره؟ فنحن جميعاً متأثرون بقدر أعلى مما نعترف به لأنفسنا، وبصورة لا شعورية: وذلك أن هواء العصر يستكن في رئاتنا، وفي حجرة القلب ذاتها، وأحكامنا وآراؤنا تحتكّ بآراء معاصرة كثيرة لا حصر لها وتصقل عليها رؤوسها المدبّبة وأطرافها الحادة دونما وعي. وتتذبذب خلال الغلاف الجويّ، بصورة غير مرئية كأمواج الإذاعة، إيحاءات الرأي العام. وإذاً فالمنعكس الطبيعي للإنسان ليس تكريسَ الذات بحال من الأحوال، بل ملاءمة الرأي الخاص مع الرأي السائد في العصر، والاستسلام لشعور الأكثرية. ولو أن أغلبية البشر، الأغلبية الساحقة، لم تكن ميالة إلى التلاؤم في لين مفرط، ولو أنّ ملايينها لم تتنازل بدافع الغريزة أو الخمول عن نظرتها الخاصة الشخصية، لتوقفت الآلية العملاقة عن العمل منذ عهد طويل. وعلى هذا تمسّ الحاجة في كل مرة إلى طاقات خاصة تماماً، وإلى شجاعة متمرّدة متوثّبة -وما أقلّ من يعرفونها!- لإنفاذ إرادة المرء المنعزلة في وجه هذا الضغط المعنوي الصادر عن ملايين الأجواء. ولابد أن تتفاعل معاً قوى نادرة متمرّسة تماماً في الفرد لكي يدافع عن تفرّده: معرفة متمكنة بالعالم، وحِدّة نظر سريعة في الفكر، وازدراء قائم على الاستقلال لكل قطيع ولكل جمهرة، واندفاع ليس له صفة أخلاقية، وقبل كل شيء شجاعة، بل ثلاثة أمثال ذلك من الشجاعة، شجاعة لا تتزعزع، متمكنة في موقعها، هي شجاعة القناعة الخاصة.

أمّا هذه الشجاعة فقد أحرزها ستندال، وهو أنانَوِيُّ كل الأنانَوِيّين: وإنه لممّا يبعث الارتياح في النفس أن يرى المرء مقدار الجرأة التي ينقضّ

بها على عصره، واحداً في وجه الناس جميعاً، وكيف يجتاز العقبات خلال نصف قرن بالحيل البارعة والهجمات المباغتة وليس معه درع آخر سوى كبريائه الخاطفة، وكثيراً ما يصاب، وينزف من جروح خفيّة، غير أنه يظل منتصب القامة حتى اللحظة الأخيرة ومن دون أن يضحّي بشبرمن تفرّده وعناده. فالمعارضة مَعْدِنُه، والاستقلال لذته. ويحسب المرء أن يتتبّع بالقراءة من خلال مئات الأمثلة، مقدار الجرأة، ومقدار الوقاحة اللتين يصمد بهما هذا الرافض المثابر للرأي العام، ومقدار الجرأة التي يتحداه بها. ففي عصر يهيمن فيه التحمّس للمعارك على كل شيء، ويربط فيه الناس في فرنسا، كما يقول، مفهوم البطالة على نحو لا يقبل الردّ، بقائد الفرقة الموسيقية العسكرية، يصف واترلو بأنها اختلاط فوضويّ لا يحيط به البصر لقوىً عشوائية، ويقرّ دونما حرج بأنه عانى شخصياً أثناء الحملة على روسيا (التي يمجّدها المؤرخون على أنها ملحمة التاريخ العالميّ) من ملل فظيع. ولا يجد حرجاً في أن يقرر أن رحلة إلى إيطاليا من أجل لقاء حبيبته أهم عنده من مصير وطنه، وأن لحناً لموتسارت أدعى إلى الاهتمام عنده من أزمة سياسية. «وهو يهزأ بهزيمة فرنسا» ولا يأبه لاحتلالها من قبل القوات الأجنبية. ذلك لأنه، بحكم كونه منذ عهد طويل أوروبياً باختياره ومواطناً عالمياً، لا يُعنى دقيقة واحدة بهذه الرقصات الدورانية في لعبة الحظّ الحربيّ، أو بالآراء السائدة، أو بالوطنيّات «وهي أكثر المضحكات غباءً» والقوميّات، وإنما يقتصر على تحقيق طبيعته الفكرية وتحويلها إلى واقع، وهو يؤكد هذه الوجهة الشخصية عنده بهذا الاستبداد وتلك الرقّة في غمرة الانهيار الرهيب في تاريخ العالم، حتى إن المرء ليخامره الشك، وهو يقرأ

يومياته، في أنه كان شاهداً بشخصه في كل هذه الأيام التاريخيّة التي يؤرّخُ بها. غير أن ستندال لم يكن هناك أيضاً بمعنى ما، حتى وإن خاض غمار الحرب على فرسه أو كان جالساً على كرسيّ منصبه، فقد كان دائماً مع نفسه وحدها، ولم يكن قطّ يشعر أنه ملتزم بالمشاركة الوجدانية في الأحداث انطلاقاً من المشاركة في العمل ومن المشاركة في التفكير، ولم تحرِّك تلك الأحداث من نفسه شيئاً. ومثلما كان جوته لا يدوّن في حوليّاته من أيام التاريخ العالمي إلاّ مطالعته من الصينيّة، فإن ستندال لا يدوّن في أكثر الساعات عصفاً بالعالم في عصره إلاّ أكثر الأمور المهمة خصوصيةً عنده: فكأن تاريخ عصره ومعاصريه لهما أبجديّة أخرى ومفردات أخرى. ومن أجل ذلك يغدو شاهداً لا يُعتمَد عليه فيما يتصل بالعالم المحيط به بمقدار ما يغدو شاهداً لا يشقّ له غبار فيما يتصل بعالمه الخاص، فبالقياس إليه، وهو الأنانَوِيّ الكامل، والأجدر بالثناء، والذي لا يشق له غبار، تُختَزَل كل الأحداث لتقتصر على الشعور وحده، الشعور الذي يَخبرُه ويعانيه من مسيرة العالم الفَرْدُ ستندال -بيل، الفريد الذي لا يمكن الإتيان بمثله مرة أخرى، وربما لم يعش قطّ فنانٌ من أجل أناهُ ولا عاش حياة أكثر مثابرة وأكثر تطرفاً وتعصباً منه، ولم يطوِّر فنان أناهُ إلى «أنا -خاصّة» بأسلوب أكثر فنيّة من هذا الذاتي والأنانَوِيَ المعتد بنفسه.

ولكن هذا الانغلاق الغيور، هذا الإيصاد الحريص، والانسداد السحري، يُعَدُّ هو ذاته الذي ظل جوهر ستندال محفوظاً لنا به على هذا النحو، دونما انتقاص أو اختلاط، بنكهته الطبيعية الخاصة. ففي ذلك الذي لم يتلوّن بصيغة عصره نستطيع أن نلاحظ الإنسانَ في صورته

المتعالية، الفردَ الخالد، في نسخةٍ نادرة ودقيقة، متحرراً تحرراً كاملاً على نحوٍ ممتاز من الوجهة النفسية. وبالفعل فما من عمل أو شخصية حافظا على نفسيهما، في كل قَرْنِه الفرنسيً، بهذا القدر من النضارة في الشكل، وبهذا القدر من الجِدّة، دونما تغيير. ولأنه كان يدرأ عن نفسه الزمن فإن أعماله تحدث أثراً متحرراً من الزمان، ولأنه لم يعش إلاّ حياته الأكثر استبطاناً فهو يحدث أثراً على هذا الجانب من الحيوية. فكلّما عاش امرؤٌ عصرَه ازداد موتاً معه، وكلّما ازداد المرء احتفاظاً بما في كيانه الحقيقي ازداد ما يظل منه باقياً.

الفنّان

في الحقيقة أنا لست بأقل من متيقن من امتلاكي بعض الموهبة التي تحملني على القراءة. وأنا أجد في بعض الأحيان كثيراً من المتعة في الكتابة. وهذا كل شيء.

ستندال إلى بلزاك

ما من شيء يَهَبُ له ستندال نفسَه، وهو أكثر المحافظين على ذواتهم في الأدب غيرةً، بصورة كاملة، لا لإنسان، ولا لمهنة، ولا لمنصب. وحينما ينشئ كتباً وروايات وأقاصيص ومؤلفاتٍ في علم النفس، فإنما يسجّل نفسه وحدها في هذه الكتب: فهذا الهوى أيضاً يخدم متعته الخاصة على سبيل الحصر. وذلك أن ستندال، الذي يفخر في ذكرياته بأن أعظم عمل في حياته أنه «لم يأت قطُّ عملاً لا يمتعُه»، لم يكن فناناً على وجه الدقة إلا بمقدار ما كانت هذه المهنة تقدم له حافزاً، وهو لا يخدم الفن إلاً بمقدار ما يخدم الفن غرضه الأخير: diletto متعتَه، سروره، متعته الذاتية. وإذاً فقد يخطئ خطأً فادحاً كل أولئك الذين يلتمسون لدى ستندال نفسه تناولاً جدّياً لفنه، لأنه كان قد أصبح في تلك الأثناء

أديباً له شأنه: يا إلهي، وأنّى يتهيّأ لهذا المتعصب للاستقلال أن يستسلم، ليُعَدَّ واحداً من الأسرة الأدبية، أديباً محترفاً، على أن منفذ وصية ستندال لم ينقش هذا التقييم الأدبي المبالغ فيه، في الحجر، إلاَّ بعناد كامل وتحريف متعمّد لإرادة ستندال الأخيرة. فهو يحفر في المرمر «عشتُ Visse ، أحببتُ am'o، كتبتُ Scrisse» على حين كانت الوصية تقوم على تسلسل آخر بصراحة: «أحببتُ am'o، كتبتُ Scrisse، عشتُ Visse ». ذلك لأن ستندال الوفيّ لمبدئه المفضّل أراد بهذا التسلسل أن يكون معلوماً إلى الأبد أنه قدَّم الحياة على الكتابة، فقد كان الاستمتاع يبدو له أهم من الإبداع، ولم تكن صناعة الكتابة كلها شيئاً سوى مهمة تكميلية مسليّة من أجل تفتّح ذاته، فهي وسيلةٌ ما، من الوسائل الكثيرة الباعثة للنشاط في وجه الملل. وإن المرء ليسيء المعرفة به إذا لم يعرف: أن الأدب لم يكن عند هذا المستمتع المغرَم بالحياة إلاّ شكلاً عارضاً من أشكال التعبير عن شخصيته، ولم يكن شكلاً حاسماً بحال من الأحوال.

ولا ريب أنه قد أراد، وهو إنسان شابّ، وقد وصل باريس منذ عهد قريب، جامداً جموداً مثالياً، أن يغدو ذات مرة أديباً أيضاً، أديباً مشهوراً بالطبع. ولكن أيّ فتى في السابعة عشرة لا يريد ذلك؟ فهو ينحت في تلك الأيام بضعة مقالات فلسفية، ويكتب في مسرحية هزلية شعرية لم تكتمل أبداً، ثم ينسى الأدب نسياناً كاملاً طوال أربعة عشر عاماً، فهو جالس على صهوة الحصان أو إلى المكتب، وهو يتنزّه في الشوارع المشجّرة، ويغازل النساء المحبوبات عبثاً على نحو كئيب، ويعنى بالرسم الزيتي والموسيقا عناية أكبر بكثير من عنايته بالكتابة.

وفي عـام ١٨١٤، في لحظة شحّ المال، حين يستـاء لاضطراره إلى بيع خيوله، يلفّق على عجل، وباسم غريب، كتاب «حياة هايدن»، أو يسرق، بالأحرى، النص بوقاحة من مؤلفه الإيطالي كارباني المسكين الذي يضجّ ويجأر بالشكوى من هذا السيد المجهول بومبيه الذي يرى أنه قد تعرض للنهب من قبله فجأة إلى هذا الحد. ثم يعيد كتابة تاريخ للتصوير الزيتي الإيطالي بطريقة التجميع، بالطريقة ذاتها، من كتب أخرى، ناثراً فيما بين الفصول بعض النوادر، وهو يرتجل بضعة كتب. فهو يتخذ اليوم صورة مؤرخ الفن، وغداً صفة الباحث في الاقتصاد القومي («مؤامرة ضد الصناعيين») وبعد غدٍ صفة الباحث في جماليات الأدب «راسين وشكسبير» (أو عالم النفس) «في الحب» (وسرعان ما يتبيّن له عند هذه المحاولات التي جاءت بطريق المصادفة، أن الكتابة ليست صعبة على الإطلاق، فحين يكون المرء على جانب من الذكاء، وتنطلق الأفكار برشاقة على شفتيه، فليس هناك في الحقيقة إلاّ فرق ضئيل بين الكتابة والحديث، على أن الفرق يغدو أقلّ بين الحديث والإملاء (ذلك لأن ستندال لا يبالي بالصياغة حتى إنه ليبلغ من ذلك أنه إمّا أن يكتب بقلم الرصاص في مثل نَكْتِ الدجاج، وإمّا أن يمليه بغير عناء على نحو أكثر تَوانياً) -وإذاً فهو يشعر بالأدب، على أحسن الأحوال، وسيلة ظريفة لتسلية رجل غريب الأطوار. بل إن كونه لا يشعر قط أنه مضطر إلى إظهار اسمه الحقيقي، هنري بيل، على آثاره، يدلّ دلالة كافية على لامبالاته تجاه كلّ طموح.

على أنه لا يُقبل على العمل إقبالاً أشدّ إلاّ في عامه الأربعين. فلماذا؟ ألأنه بات أكثر طموحاً، وأكثر حماسة، وأكثر ولعاً بالفن؟ كلاّ،

على الإطلاق، بل لمجرّد أنه يغدو عندئذ أكثر بدانَةً، ولأنه يصيب -ويا للأسف!- نُجْحاً أقلّ لدى النساء، ويشحّ ماله إلى حد كبير، ويتسع لديه الوقت الزائد، الوقت الذي لايمكن ملؤه، إلى حد كبير، وعلى وجه الإجمال، لأنه يحتاج إلى البدائل: «ليدفع عن نفسه السأم»[1]. فمثلما يحل الشعر المستعار محل الشعر الكثيف الأشعث بالأمس. تحلّ الرواية الآن محل الحياة عند ستندال، فهو يستعيض عن تناقص المغامرات الواقعية بأحلام مصنوعة شتى، بل إنه يجد الكتابة في آخر الأمر مسليّة، ويجد نفسه نديماً لنفسه أكثر إمتاعاً وأخصب فكراً من كل أولئك الثرثارين في الصالونات. أجل، إن كتابة الروايات هي بالفعل متعة سارّة جداً ونظيفة ونبيلة على ألاّ يأخذها المرء مأخذ الجد أكثر مما ينبغي، وألاّ يكدّر باله بالجهد والطموح شأن هؤلاء الأدباء الباريسيّين، كما أنها جديرة بامرئ أنانَويّ، إذ إنها لعبة ذهنية أنيقة غير مُلزِمة يجد فيها الرجل الطاعن في السن جاذبية تزداد شيئاً فشيئاً. على أن المسألة لا تقتضي بعد ذلك جهداً بالغاً، فهو يملي رواية في ثلاثة أشهر، من دون مسودّة، على أيّ ناسخ رخيص، أي أنه لا يضيع كثيراً من الجهد والوقت. وهو يستطيع فوق ذلك أن يستمتع بالتهكّم على أعدائه بطريقة خفيّة، وأن يسخر من وضاعة العالَم، وهو يستطيع أن يبوح بأدقّ خلجات نفسه من وراء قناع، من دون أن يُفصِح عن نفسه، وذلك بأن يدفع بها صوبَ فتيان أغراب. وفي وسع المرء أن يكون متحمّساً من دون أن يفضح نفسه، وأن يحلم وهو طاعن في السن كما يحلم الفتيان من دون أن يتولاّه الخجل من نفسه. وعلى هذا النحو يتحوّل

---

(١) في الأصل بالفرنسية « Pour se désennuyer » .

إبداع ستندال إلى استمتاع، ويتحوّل شيئاً فشيئاً إلى أكثر ضروب الافتتان بالذات خصوصيّة وخفاءً عند المستمتع الخبير. غير أن ستندال لم يخامره قط إحساس بأنه يصنع فناً عظيماً أو تاريخاً أدبياً على الإطلاق. وهو يعترف لبلزاك بصراحة: «لقد كنت أتحدث عن أشياء كنت أهيم بها. ولم أفكّر قط بفن كتابة الرواية». فهو لا يفكر بالشكل، ولا بالنقد، ولا بالجمهور، ولا بالصحف، ولا بالخلود، وإنما يفكر، من حيث هو أنانَويٌّ محض، أثناء الكتابة، في نفسه وفي متعته. وفي النهاية، في وقت متأخر، كل التأخر، في حوالي الخمسين، يقوم باكتشاف غريب: وهو أن المرء يستطيع حتى أن يكسب المال بالكتب، وهذا ما يبعث فيه شعوراً بالارتياح: ذلك لأن المثل الأقصى عند هنري بيل يظل دائماً الوحدةَ والاستقلال.

ولاريب أن الكتب لا تصيب نجاحاً حقيقياً، إذ إن معدة الجمهور لا تألف الغذاء المحضَّر على هذا النحو من الجفاف، بلا دسمٍ من زيتٍ وعاطفة رقيقة، ولابد له أن يدبِّر لشخصياته الخاصة جمهوراً آخر، في رجوع خلفيٍّ تماماً، في قرن آخر، نخبةً هي «القلّة السعيدة»، جيلاً من ١٨٩٠ أو ١٩٠٠. غير أن اللامبالاة المعاصرة لا تكدِّر ستندال على نحو بالغ الجدّ: فهذه الكتب ليست في آخر الأمر إلاّ رسائل، موجهة إليه ذاته. «ما لي وللآخرين؟». وإنما يكتب ستندال لنفسه فحسب. لقد ابتكر الأبيقوريّ الشيخ لنفسه متعة جديدة أخيرة متناهية في رقتها: أن يكتب أو يملي على ضوء شمعتين، على منصته الخشبية في الأعلى، في حجرة السقيفة. وهذا الحوار الذاتي الحميم، الداخليّ تماماً، مع نفسه وأفكاره، يغدو في نهاية حياته أهمّ عنده من كل النساء والمباهج، ومن

مقهى (كافيه دي فوا)، ومن المناقشات في الصالونات، ومن الموسيقا ذاتها. فالمتعة في الوحدة، والوحدةُ في المتعة، مثالُه هذا الأصيل، والأولُ والأقدم، هو ما يكتشفه ابن الخمسين لنفسه آخر الأمر في الفن.

وإنها لمتعة متأخرة بلا ريب، قادمة مع حمرة شفق المساء، وقد أحدقت بها سحائب الاستسلام. ذلك لأن أدب ستندال يبدأ في وقت متأخر لا يتيح له أن يحدّد لحياته وجهة إبداعيّة، بل ينهي موته البطيء ويضفي عليه الجوّ الموسيقي. ففي الثالثة والأربعين يبدأ ستندال روايته الأولى «الأحمر والأسود» (أما «أرمانس» الأسبق، فلا تعد من رواياته بصورة جدية (وفي الخمسين يبدأ رواية «لوسيان لوفان» وفي الرابعة والخمسين يبدأ الثالثة «دير بارم» فثلاث روايات تستنفد إنجازه الأدبيّ، ثلاث روايات، إذا نظرنا إليها من المركز المحرِّك لم تكن إلاّ واحدة، ثلاث تنويعات للمعاناة الأوليّة الأصيلة ذاتها: وتلك هي التاريخ النفسي لشباب هنري بيل الذي لا يريد الطاعن في السن أن يدعه يموت، بل يريد أن يجدده مرة بعد أخرى. ولقد كان من الممكن أن تحمل الروايات الثلاث جميعاً عنوان خَلَفِه ومزدريه فلوبير: «التربية العاطفية».

ذلك لأن كل هؤلاء الفتيان الثلاثة،، جوليان، ابن الفلاح الذي تساءُ معاملتُه، وفابريزيور المركيز المدلّل، ولوسيان لوفان ابن صاحب المصرف، يدخلون بالمثالية اللاهبة والجامحة ذاتها قرناً عَراه البرود، وهم جميعاً متحمسون لنابليون، للبطولي، للعظيم، للحرية، وهم جميعاً يبحثون أول الأمر في فيض الشعور عن شكل أسمى وأدنى إلى التفكير وأكثر تحليقاً مما تتيحه الحياة الواقعية. والثلاثة جميعاً يحملون قلباً مرتبكاً، بكراً، مترعاً بالعاطفة المتحفظة تجاه النساء، والثلاثة جميعاً يرتدون إلى

اليقظة بقسوة عن طريق المعرفة الحاسمة، وهي أنه لابدّ للمرء في وسط عالم صقيعيّ وعالم مناقِض أن يواري قلبَه الحار، وأن يتنكّر لحماسته. ويتحطّم تحفُّزهم على تفاهة «الآخرين» وخوفهم المدنيّ، أولئك الأعداء الخالدون لستندال. ويتعلمون شيئاً فشيئاً فنونَ خصومهم في المراوغة والبراعةَ في المكائد، والحسابات الماكرة، ويصبحون ماكرين مخادعين محنّكين باردين. أو يصبحون. على نحو أدعى إلى الأسف: أذكياء، يماثلون ستندال الشيخ في ذكاء حساباته وأنانيّته، إذ يغدون دبلوماسيين لامعين، وعباقرة في مجال الأعمال، وأساقفة أجلاء، وجملة القول أنهم يتوافقون مع الواقع ويتلاءمون معه بمجرّد أن يشعروا شعوراً مؤلماً بأنهم مطرودون من مملكتهم النفسية الحقيقية، من مملكة الشباب والمثالية النقيّة.

ومن أجل هؤلاء الفتيان الثلاثة، أو بالأحرى من أجل الإنسان الشاب الضائع الذي كان يتنفّس على نحو خفيّ ذات مرة في جوانحه، من أجل أن يعاني «حياته في العشرين» وليعيش حياته، فتىً في العشرين مرة أخرى على نحو عاطفيّ، كتب ابن الخمسين، هنري بيل، هذه الروايات. فهو من حيث كونه فكراً ذا دراية، يتسم بالبرود والخيبة، يتحدث فيهنّ عن شباب قلبه، وهو من حيث كونه عقلانياً خبيراً بالفن يتسم بالوضوح، يصف رومانسية البداية الخالدة. وعلى هذا النحو تحلّ الروايات بصورة رائعة التناقض الأصلي في كيانه، فههنا يتم تشكيل فوضى الشباب النبيلة عن طريق صفاء الشيخوخة، وينتهي نضال العمر عند ستندال بين الفكر والشعور، بين الواقعية والرومانسية، نهاية المنتصر في معارك ثلاث لا تنسى، إذ تدوم كلٌّ منهن في ذاكرة البشرية مثلما تدوم مارينجو وواترلو واوسترلتز.

وهؤلاء الفتيان الثلاثة إخوة في الشعور على الرغم من اختلاف مصائرهم وأعراقهم وشخصياتهم. فقد أورثهم مبدعهم الجانب الرومانسيّ في طبيعتهم ووهبه لهم ليطوّروه. وعلى النحو ذاته يعد الثلاثة المقابلون لهم واحداً، فالكونت موسكا، وصاحب المصرف لوفان، والكونت دي لامول، هؤلاء جميعاً نسخ مكررة من بيل، ولكنه بيل العقلانيّ المتبلور تماماً في الفكر، الرجل الشيخ الذي اكتسب الذكاء، والذي تخمد فيه، شيئاً فشيئاً، كلُّ المثاليات وتُمحي بفعل أشعة رونتجن العقلانية. فهؤلاء النُظراء الثلاثة يبيِّنون بصورة رمزيّة ما تفعله الحياة بالفتى آخر الأمر، «وكيف أن هذا «المفرط في توتّره وحماسته ينتابه السأم ويستنير شيئاً فشيئاً» (هنري بيل عن حياته الخاصة). لقد مات التحمّس البطولي، والآن يحل التفوق الحزين في الأسلوب العمليّ والممارسة محل السِكْر السحريّ، ويحل ميلٌ إلى العبث البارد محل العاطفة الأولية. وهم يحكمون العالم، إذ يحكم الكونت موسكا إمارةً، والمصرفيّ لوفان البورصة، والكونت دي لامول الدبلوماسية، غير أنهم لا يحبّون المهرّجين الذين يتراقصون على حبالهم، ويزدرون البشر لأنهم يعرفون جدارتهم بالرثاء معرفة مكتسَبَة من موقع قريب جداً وبوضوح شديد. ومازال في وسعهم أن يتلمّسوا الجمال والبطولة، ولكنه مجرّد تلمّس، وهم على استعداد أن يستبدلوا بكل ما حققوه من آمال ذلك الشوقَ الغامض المشوَّش وغير البارع، شوقَ أيام الشباب الذي لا يظفر بطائل ويظل أبداً يحلم بكل شيء. ومثلما يقف انطونيو النبيل الذكي ذو المعرفة الباردة إلى جانب تاسّو، الأديب الشاب الملتهب، يقف واقعيّو الحياة هؤلاء موقفاً وسطاً بين

التعاون والتنابذ بالعداء، وموقفاً وسطاً بين الازدراء والحسد الذي يستكنّ مع ذلك في أشد المواقع خفاءً، تجاه الخصم الشاب، مثلما يواجه الفكرُ الشعورَ، واليقظةُ الحلم.

وبين هذين القطبين الخالدين في مصير الرجال، بين الشوق الصبيانيّ المشوّش، إلى الجمال وبين إرادة القوة الواقعية المضمونة والمتفوّقة على نحو ساخر، يدور العالم الستندالي. وتتصدّى للفتيان الخجولين أولي الرغبة المستعِرة نساء يحبسن شوقهم المدوّي في وعاء رنّان، ويهدّئن بموسيقا حنانهن الانحباس الغاضب لرغبتهم. وتفرغ تلك النسوة الرقيقات لهيب مشاعرهم حتى تغدو نقيّة. فهؤلاء هن نساء ستندال اللواتي يظْلَلْن نبيلاتٍ حتى في عواطفهن، مدام دي رينال، ومدام دي شاستيّيه ودوقة سان سيفيرينا. ولكن لا تستطيع حتى التضحية المقدسة أن تحفظ لأحبائهنّ نقاء النفس العذريّ، ذلك لأن هؤلاء الشبّان يدخلون مع كل خطوة في الحياة في وَحْل الابتذال البشري دخولاً أعمق. وفي مواجهتهنّ، في مواجهة عنصر النساء البطوليّ الذي يشدُّ إلى الأعلى، ويوسّع آفاق النفس بطريقة حلوة، يقف هنا، كعهده دائماً، الواقعُ المبتذَل، الجانب العمليّ العاميّ، صعاليك المراوغين الصغار الذين يتميّزون بذكاء كذكاء الأفاعي، وبرود كبرود الأفاعي، من الطامعين -من البشر إجمالاً، كما يروق لستندال أن يراهم في غضبته المنطوية على الازدراء، في مقابلة المتوسِّط. وبينما يجلو النساءَ من وجهة نظر شبابه الرومانسية، ويظل، وهو رجل طاعن في السن، واقعاً بعدُ في هوى الحب، يدفع في الوقت ذاته، وبكل الغضب المختزن، برهط الأشقياء الأدنياء إلى الحدث، وكأنما يدفع بهم إلى

منصة المذبح، فهو يصوغ من الطين والنار هؤلاء القضاة والمحامين والوزراء الصغار، وضباط المواكب الاستعراضية، وثرثاري الصالونات. تلك النفوس الصغيرة المشغولة بالقيل والقال، اللزجة والمتهاونة، وكل فرد منها كالقَذَر. ولكن ههنا المصيبة الخالدة! فكل هذه الأصفار تنتفخ مجتمعةً في رتل، متحولة إلى عدد، ثم إلى عدد كبير، ومثلما يحدث دائماً على وجه الأرض، يُوَفِّقون في قمع الجانب المتسامي. وعلى هذا تُستَبدَلُ، ضمن أسلوبه الملحميّ، بالكآبة المأساوية للمتحمس الذي لا يرجى شفاؤه، سخريةُ الخائب الأمل، الطعّانةُ كالخنجر. لقد وصف ستندال العالم الواقعي في رواياته بكراهية تعدل ما وصف به العالم الخياليَّ المثالي من اللهيب الكامن في عاطفته، فهو أستاذ في هذا الميدان وذاك، ذو عالمين، وهو راسخ القدم في الفكر والشعور.

على أن هذا بالذات هو ما يضفي على روايات ستندال جاذبيّتها الخاصة ومكانتها، وذلك أنها أعمال متأخّرة، شابّة في الشعور ومتفوّقة ذات دراية في المجال الفكري، وذلك لأن المسافة وحدها هي التي تقدر على تفسير كل عاطفة وجمالها تفسيراً إبداعيّاً «الرجل الذي يقوم بأعمال نقل العاطفة لا يميّز بين اللوَيْنات» فالمتأثّر نفسه لا يحيط علماً في لحظة التأثر بلوينات إحساسه، وربما استطاع أن يدع حالات وَجْده تهيم فيما لا ضفاف له بأسلوب الشعر الغنائي وبأسلوب النشيد، غير أنه لا يستطيع أبداً أن يفسّرها ويؤولها تأويلاً ملحميّاً. فالتحليل الصادق، الملحميّ، يقتضي دائماً وضوح الرؤية، وبرود الأعصاب والعقل اليقظ، والتعالي عن العاطفة. وروايات ستندال تتمتّع على نحو رائع بهذا الجانب الداخلي والخارجي في الوقت ذاته.

فهنا، عند الحدود بين تصاعد الرجولة واضمحلالها، يصف الفنانُ الشعورَ وصف الخبير: فهو يتلمّس عاطفته وهو متأثر مرة أخرى، غير أنه يفهمها عندئذ وهو مؤهّل لإعادة صياغتها من الداخل ورسم حدودها من الخارج. وهذا وحده يعني، في رواية ستندال، الدافعَ والمتعةَ المتناهية في العمق، والمتمثلةَ في تأمّل الجانب الداخليّ من عاطفته التي يمثلها من جديد -وفي مقابل ذلك فإن الحدث الخارجي، الروائي من الوجهة التقنيّة، لا يعدّ عند الفنان إلاّ شيئاً ضئيلاً حقاً، وهو يأتي عليه مُعْجَلاً مستهيناً وبأسلوب مرتجل إلى حد بعيد (وهو يعترف بذاته، في نهاية فصل من الفصول أنه لم يعرف أبداً ما ينبغي أن يحدث في الفصل التالي). فأعماله تستمد طاقتها الفنية وحركتها واختلاجها من مسار الأمواج الداخلية وحدها. وتُعدّ أجمل ما تكون حيث يلاحظ المرء أن هناك من شارك في الشعور بها من الوجهة النفسية وتعد لا مثيل لها حيث يسكب ستندال وَجَله ونفسه المستكنّة في كلمات أعزائه وأفعالهم، وحيث يدع أناسه يعانون من صراعهم الخاص. ويُعدّ وصف معركة واترلو في «دير بارم» اختصاراً عبقرياً على هذا النحو لسنوات شبابه الإيطالية كلها: فمثلما ارتحل هو ذاته إلى إيطاليا يرتحل بطله جوليان ملتحقاً بنابليون ليجد البطوليّ في ميادين المعارك. ولكن الواقع يظل بغير انقطاع ينتزع منه تصوراته المثالية. فبدلاً من هجمات الفرسان الصاخبة يشهد الفوضى الحمقاء في المعركة الحديثة، وبدلاً من الجيش العظيم يجد جمهرة من أجراء الحرب المتلاعنين الساخرين، وبدلاً من الأبطال يجد الناس، متوسطين على السواء، من عامة الناس، سواءً أكانوا تحت الرداء الملوّن أم كانوا تحت الرداء العادي. ومثل هذه اللحظات من الصحو هي الوحيدة التي

تتعرّض للإضاءة على نحو بارع، فإن الكيفية التي يتعرّض بها وَجْد الروح مرة بعد أخرى للإحباط في كوننا الأرضيّ على يد الواقع الدقيق، هذه الكيفية لم يصل بها فنان إلى حِدّة أكثر كمالاً منه، فحينما يضفي على شخوصه من معاناته الأكثر خصوصية يغدو فنّاناً يتجاوز عقله الفني: «حين كان بغير انفعال كان بلا روح».

ومع ذلك فمن الغريب أن ستندال الكاتب الروائي، يريد أن يخفي هذا السرّ بالذات، سرّ مشاركته الوجدانية، بأيّ ثمن. فهو يستحيي أن يدع قارئاً يطلع على مقدار ما يكشف هو من نفسه في هؤلاء الأشخاص المتخيّلين، جوليان ولوسيان وفابريزيوس، بطريق المصادفة، ويكون في النهاية قارئاً ساخراً. ومن أجل ذلك يجعل ستندال نفسه أعماله الروائية باردة كالحجر عن قصد، فهو يتعمّد أن يكون أسلوبه بارداً كالصقيع: «أنا أبذل كل جهودي لأكون جافّاً» فهو يؤثر أن يبدو قاسياً على أن يكون مُعْوِلاً منتحباً ، وأن يكون بلا فنّ على أن يكون رقيق القلب، ويؤثر المنطق على الغنائيّة! وكذلك أذاع في العالم الكلمة التي لاكتها الأفواه في هذه الأثناء حتى القيء، وهي أنه يقرأ كل صباح قبل العمل كتاب القانون المدنيّ ليعوّد نفسه قسراً على الأسلوب الجافّ والموضوعي. على أن ستندال لم يكن يقصد بذلك أبداً أن يكون الجفاف مَثَلاً له: إذ لم يكن يلتمس من وراء «حبه المبالَغ فيه للمنطق» وشغفه بالوضوح إلاّ الأسلوب الذي لا يلفت النظر، والذي يتلاشى كالبخار وراء الوصف: «يجب أن يكون الأسلوب كطلاء شفاف، إذ يجب ألاّ يغيّر الألوان أو الوقائع والأفكار التي وُضِع عليها[١]». فلا ينبغي للكلمة أن تطغى بضروب الزخرف المصطنعة، بالتزويق الموسيقي[٢] «للأوبرا الإيطالية،

---

(١) في الأصل بالفرنسية .
(٢) Fioriturі بالإيطالية .

بل ينبغي لها، على النقيض من ذلك، أن تتوارى وراء الموضوعيّ، وينبغي أن تظل شيئاً لا يلفت النظر كحُلّة سيد نبيل أحسنت خياطتها وألاّ تعبّر التعبيرَ الواضحَ الدقيق إلاّ من خلال الحركة النفسيّة. ذلك لأن الوضوح هو مدار اهتمام ستندال قبل كل شيء، فغريزة الوضوح الغاليّة[1] عنده تكره كل شيء مطموس المعالم، يغشّيه الضباب، وكل شيء يتفجّر غليظاً، ولا سيما تلك العاطفيّة القائمة على الاستمتاع الذاتي التي استوردها جان جاك روسو إلى الأدب الفرنسي. فهو يريد الوضوح والحقيقة حتى في أكثر المشاعر اضطراباً وتشويشاً، وأن يبلغ بالضوء إلى أكثر متاهات القلب تواريا وراء الظلال. والكتابة عنده تعني «التشريح»! أي تحليل الإحساس المزدحم المتراكم إلى أجزائه، وقياس الحرارة حسب درجاتها، ومراقبة العاطفة مراقبة سريريّة كما يُراقَب المرض. فإنه لا يستمتع بأعماقه الخاصة على نحو رجوليّ حقّ الاستمتاع إلاّ مَنْ يسبر أعماقه سبراً واضحاً، ولا يعرف جمال شعوره الخاص إلاّ من يلاحظ ما يعرض له من بلبلة واضطراب. وعلى هذا فليس هناك شيء يتمرّنُ عليه ستندال أحبّ إليه من الفضيلة الفارسية القديمة، وهي أن يراجع في ذهنه اليقظان ما يبوح به القلبُ في حالة الوجد، في نشوة الحماسة: ومن حيث هو مع النفس خادمُها الغارق في السعادة، يظل بمنطقه في الوقت نفسه سيّد عاطفته.

التعرّف على قلبه، وتصعيد سرّ العاطفيّة عن طريق العقل من خلال سبْر غورها: هذان هما قاعدة ستندال. ومثلما يحسّ هو يحسّ كذلك على وجه الدقّة أبناؤه المعنويّون، أبطالُه. فهؤلاء أيضاً لا يريدون أن يغرُّهم الشعورُ عن أنفسهم، بل يريدون أن ينصتوا إليه، ويسبروا

---

(١) نسبة إلى بلاد الغال، وهي فرنسا قبل العهد الروماني. «المترجم»

غوره، ويحلّلوه، إنهم لا يريدون أن يحسّوا بشعورهم فحسب، بل يريدون في الوقت نفسه أن يفهموه، وما يفتؤون يختبرون أنفسهم غير واثقين، أيكون انفعالهم حقيقياً أم زائفاً، أم يكمن وراءه انفعال آخر، أو يختفي إحساس أشد عمقاً. فعندما يحبّون يعمدون في أثناء ذلك إلى وقف عجلة الموازنة ويراجعون العدّاد متسائلين عن الضغط في الأجواء التي يقفون فيها. ولا يفتؤون يتساءلون: «أتراني غدوت محباً لها؟ أوَ مازلت أحبها؟ بِمَ أشعر في هذا الإحساس؟ ولماذا ما عدت أشعر؟ أو يكون ميلي حقيقياً أم مفتعلاً؟ أم تراني أقنع نفسي بها، أم أمثّل لنفسي شيئاً ما؟ وتظل أيديهم على نبض اهتياجهم، وينتبهون على الفور إذا ما توقف منحنى حمّى الانفعال مقدار خفقة واحدة. وحتى في السرعة الجارفة إلى الحد الأقصى لتتابع الحدث، تقاطع العبارةُ الخالدة: «فكّر في نفسه»، «قال لنفسه»، الجريانُ اللاهث للقصّة، وهم يبحثون، كعلماء الطبيعة أو علماء وظائف الأعضاء، عن تعليق ذهني على كل انقباض في عضلة وعلى كل اختلاجة في عصب. وأنا أختار هنا مثالاً على ذلك تصوير ذلك المشهد الغراميّ المشهور من «الأحمر والأسود»، لأبيّن كيف يدع ستندال شخصياته تتصرف بيقظة بالغة، حاضرة الذهن واضحة الرؤية، حتى في اللحظة المحمومة لاستسلام عذريّ، إذ يغامر جوليان بحياته ليصعد في الساعة الواحدة ليلاً، بسلّم إلى جانب نافذة الأم المفتوحة، إلى الآنسة دي لامول -وهذا فعل ينطوي على تقدير وحساب عاطفي دبّره قلبٌ رومانسيّ. غير أن كليهما يغدوان في غمرة غرامهما عقلاً على الفور. «كان جوليان يشعر بالحرج الشديد، ولم

يكن يعرف كيف يتصرّف، ولم يكن يشعر بحب على الإطلاق. وقد حَسِب وهو في حرجه أنه يجب أن يكون جريئاً، وحاول أن يعانقها، فقالت: «يا للعار»، ودفعته عنها، وكان راضياً جداً بالصدّ، فأسرع إلى إلقاء نظرة حواليه». بهذا الوعي الذهني، وبتلك اليقظة الباردة يفكر أبطال ستندال، حتى في وسط أكثر مغامراتهم جرأة. وليقرأ المرء الآن استئناف المشهد، وكيف تبذل الفتاة الفخورة في النهاية نفسَها لأمين سرّ والدها «واقتضى الأمر ماتيلدا جهداً لكي تخاطبه مخاطبة الإلف الحميم، وبما أن تلك المخاطبة تمت من دون رقّة فإنها لم تكن باعثة على السرور لدى جوليان، وقرّر وهو متعجّب أنه مازال لا يحسّ بشيء من السعادة، ولكي يحظى بهذا الشعور لجأ أخيراً إلى التفكير: فرأى نفسه متمتعاً بحظوة لدى فتاة شابة ما كان ليثني عليها في غير هذه الحال من دون تحفّظ. وبفضل هذا التفكير ظفر بسعادة نجمت عن الغرور الذي تم إرضاؤه. وإذاً فهذا الشهوانيّ الدماغيّ يغوي المحبوبة حباً رومانسياً بفضل «تفكير»، وبفضل «اتخاذ قرار»، وبدون رقة على الإطلاق، وبدون أي اندفاع حارّ. وهي بدورها تقول بعد ذلك مباشرة بالحرف: «لا ريب أنَّ عليّ أن أتحدث إليه، فهذا ما تقتضيه الأصول، والناس يتحدثون إلى أحبائهم». فهل خُطبِ ودّ امرأة قط بمثل هذا المزاج؟ وهل يجب على المرء ههنا أن يتساءل مع شكسبير، هل تجرّأ كاتب قط قبل ستندال على أن يدع الناس في لحظة إغواء يتحكمون في أنفسهم ويفكرون ويقدّرون بأنفسهم بهذا القدر من البرود. وهم بعدُ أناس ليسوا على الإطلاق من أولي الطبيعة الخاملة، شأنهم في ذلك شأن كل الشخصيات الستنداليّة؟ غير أننا نقترب هنا

من التقنية الأعمق في فن التصوير النفسيّ عنده، ذلك الفن الذي يحلّل حتى الحماسة في درجة حرارتها، ويُشرِّح الشعور في نبضاته. ولا يتأمّل ستندال قطُّ عاطفة بالجملة، بل يتأمّلها دائماً في تفاصيلها، ويتابع تبلورها من خلال العدسة، بل من خلال العدسة الزمنية. فما يجري في المجال الواقعي في صورة حركة اندفاعية تشنجيّة وحيدة يحلّله فكره العبقري التحليلي إلى جزيئات زمنية كثيرة لا متناهية، وهو يُبَطِّئ أمام نظرنا الحركةَ النفسية بطريقة فنية ليجعلها أقرب إلينا متناولاً من الوجهة الفكرية. وإذاً فالحدث الروائي عند ستندال يدور (وهذه جِدَّته)، على سبيل الحصر، ضمن الزمن النفسي لا ضمن الزمن الأرضي. وبه يتوجّه الفن الملحميّ أول مرة (وهذا يتضمّن استشعاراً مسبقاً بتطورّ ما- إلى تسليط الضوء على التصرفات الوظيفية اللاشعورية. ورواية «الأحمر والأسود» تدشّن «الرواية التجريبيّة» التي تؤاخي، فيما بعد، بين علم النفس والأدب على نحو حاسم. وتُذكِّر بعض الفقرات في روايات ستندال بالفعل بحالة التيقّظ في مختَبَر، أو بالبرود في حجرة مدرسية. ولكن الشغف الجنوني الحارّ بالفن عند ستندال يماثل مع ذلك بالضبط، في إبداعه ما هو عند بلزاك، إلاّ أنه يجنح إلى المنطقيّ، إلى ولعٍ بالوضوح متعصّبٍ، وإلى إرادة وضوحِ الرؤية النفسية. وليس تشكيل العالم عنده إلاّ طريقاً التفافيّاً إلى إدراك النفس. ففي الكون الهادر بأسره لا يتعلّق فضوله بشيء سوى البشرية، ولا يمسك من البشرية، دائماً أبداً، إلاّ الإنسان الوحيد الذي يستعصي عليه استقصاؤه، العالِمَ الصغير ستندال. ولسَبْر غور هذا الواحد أصبح أديباً، كما أصبح مصوِّراً لمجزد

أن يصوّره. وعلى الرغم من أن ستندال يعدّ بعبقريته واحداً من أكثر الفنانين كمالاً فإنه لم يخدم الفن بشخصه قطُّ، بل يستخدمه مجرَّدَ أداةٍ هي أكثر الأدوات إرهافاً ولصوقاً بالفكر، لقياس ذبذبات النفس وتحويلها إلى موسيقا. ولم يكن الفن قطُّ هدفاً عنده، بل كان دائماً مجرد طريق إلى هدفه الوحيد الخالد: إلى اكتشاف الأنا، وإلى متعة التعرف على ذاته.

* * *

المتعة النفسيّة

إنما كـــــان هـواي الحق هـوى المعــــــرفــــــة
والاخـــتـــبـــار. ولم يتـــحـــقق له إشـــبـــاعٌ قط.

ويتقدم ذات مرة مواطن طيّب، في مجلس ستندال، ويسأل السيد الغريب بروح الأدب والمؤانسة، عن مهنته. وإذا ابتسامة ماكرة ترفّ كالطيف حول الفم الساخر، وتلتمع العينان الصغيرتان بكبرياء وقِحة، ويجيب بتواضع مصطنع: «أنا مراقب القلب البشري». وكانت سخرية بلا ريب، غمز بها مواطناً مندهشاً بدافع متعة المخادعة، ولكن ما من شك في أن هذه المعابثة التمويهية يخالطها قدر غير يسير من صدق الطوِيّة. ذلك لأن ستندال لم يمارس طوال حياته شيئاً هادفاً، ووِفْقاً لمخطط مرسوم، مثل مراقبة الوقائع النفسية.

لقد عرف ستندال متعة علماء النفس السحرية كما لم يعرفها إلاّ القلائل: «المتعة النفسية[1]،» وانغمس هذا المفكر المهووس بالاستمتاع فيها انغماساً يكاد يكون متهتّكاً، ولكن ما أبلغ انتشاءه الرهيف بأسرار القلب! وما أشدّ خفة فنه في علم النفس وما أشدّ ما يرتفع بالقلب! فمن

---

(١) Voluptas psychologica .

أعصاب ذكية فحسب، من حواسٍّ رهيفة السمع واضحة البصر يدفع الفضول هنا بلَوامِسه، ويمتصّ النخاعَ الفكريَّ الحلوَ باشتهاء بارع، من الأشياء الحيّة. ولا يحتاج هذا الذهن المرن إلى أن يلمس شيئاً لمس اليد، ولا يضغط قطّ الظواهر بعضها على بعض بصورة قسرية فيحطم عظامها ليجبرها في فراش بروكستيز[1] العائد إلى نظام ما، وإنما تمتاز تحليلات ستندال بما في الاكتشافات من مفاجأة وسعادة، وما في اللقاءات التي تتم مصادفة من عذوبة وبهجة، على أن متعة القنص الرجولية، النبيلة عنده، أكثر كبرياءً من أن تطارد ضروب المعرفة وهي جاثية تنضح عرقاً، وأن تنهكها بالمطاردة بسياط الحجج وكلابها حتى الموت، فهو يمقت العمل اليدوي الذي لا يحفز الشهيّة، وتفريغ الحقائق من أحشائها، والتنقيب في أحشائها كفعل الكهنة، ولا يحتاج إحساسه المرهف قط، إحساسه المستقرفي رؤوس أنامله، بالقيم الجمالية، إلى القبضة الفظّة المنهومة. فخلاصة الأشياء، والنفحة السابحة في الهواء من جوهرها، والإشعاع الفكري الصادر عنها في مثل خفة الأثير، كل أولئك يبوح لهذا العبقريّ في الذوق بَوْحاً كاملاً بمعناه وسر معدنِه الصميميّ، ومن أدقّ الخلجات يتعرّف على شعور، ومن النادرة على التاريخ، ومن القول المأثور على إنسان، ويكفيه أشد الأشياء ضآلة، التفصيل الذي لا يكاد يُدرَك، الصورة المصغّرة، إحساس يبلغ مقدارَ أصغر الوُرَيْقات في ذؤابة النبات، وهو يعلم أن هذه الملاحظات التي تتعلّق بأدق الأشياء «بالوقائع الصغيرة الحقيقية» تعدّ هي الحاسمة في علم النفس. «ما من أصالة ولا حقيقة إلاّ في التفاصيل»، وذلك ما

(١) لص إغريقي خرافي كان يمدد ضحاياه على فراشه ويقطع منها ما زاد على مساحة الفراش .

يقوله بطله لوفان المصرفيّ، على أن ستندال نفسه يمجّد بفخرٍ منهجَ عصر «يحب التفاصيل، وهو على حقّ» وهو يترقّب بإحساسه الداخليّ سلفاً القرن التالي مباشرة، القرنَ الذي لن يقبل أن يمارس علم النفس بالفرضيات الفارغة الثقيلة، بل سيحسب الجسد من خلال الحقائق المبنيّة على الجزيئات المتصلة بالخلية والجرثومة، وسيحسب ضروب الحدة النفسية من خلال التنصّت الدقيق، ومن خلال الذبذبات واهتزازات الأعصاب، وحين كان خلفاء كانط، حين كان شيلنغ، وهيجل، وسائر هؤلاء على الإجمال، مازالوا يسحرون الكون كله على منصّات التدريس، بأسلوب اللعب بالجيوب، تحت قبعاتهم الجامعية، كان هذا الوحيد يعرف منذ ذلك الوقت، أن عصر بوارج الفلاسفة ذوات الأبراج العالية، عصر النُظُم العملاقة، قد ولّى نهائياً، وأنه لا يسيطر على محيط الفكر إلاّ طوربيدات الملاحظات الصغيرة التي تتسلّل كالغواصات. ولكن ما أشدّ الوحدة التي يمارس بها فنّ الحدس هذا الذكيُّ في وسط الخبراء ذوي النظرة الأحاديّة والأدباء المعتزلين! وما أشدّ تفرّده في وقفته، واستباقه لهم جميعاً، وهم أولئك الباحثون الأمناء في النفس، أصحاب المدارس ذات السلطان في تلك الأيام، وكيف يتقدّم عليهم لأنه لا يجرّ معه، على عاتقه، بنياناً من الفرضيّات المرصوصة في إحكام كامل -«أنا لا أستهجن ولا أستحسن، وإنما ألاحظ»- بل يمارس المعرفة لعباً ورياضة، إمتاعاً لنفسه، شأنَ العارفين! وهو لا يحب، مثل نوفاليس[1]، أخيه في الفكر، الذي يماثله في إيثاره الروح الأدبية على كل فلسفة، إلا «غبار طلْعٍ» المعرفة، هذه الأبواغ[2] التي تُسْفيها الرياح إليه بطريق المصادفة،

---

(١) Novalis رائد الحركة الرومنسية في الأدب الألماني .

(٢) ذرات اللقاح التي يتشكل منها غبار الطلع في أزهار النبات . «المترجم»

غير أنها مخضلّة بالمعنى الأعمق لكل ما هو عضويّ، كما تنطوي فيها، بطريق الافتراض، النظم الضاربة بجذورها إلى مدى بعيد، وهي في طور التبرعم. وتظل ملاحظة ستندال مقتصرة على التغيّرات الضئيلة التي لا تُدرك إلاّ بالمجهر، على الثانية المقتضبة للتبلور الأول للشعور. فهناك فحسب يشعر بتلك الساعة التي تُزَفُّ فيها الروح إلى الجسد، شعوراً قريباً من الحياة، وهي الساعة التي يسميها الفلاسفة المدرسيون متغطرسين «لغزَ العالم»: فهو يحدس في الحدِ الأدنى من الإحساس الحدَّ الأقصى من الحقيقة. وعلى هذا النحو يبدو علم النفس عنده باديْ ذي بدء وَشْياً فكرياً، وفناً للأشياء الصغيرة، ولعباً بضروبٍ من الأشياء اللطيفة، غير أنه ينطوي على قناعة لا تتزعزع (وهي على صواب) ومفادها أن أكثر الأحاسيس الدقيقة ضآلة تتيح نظرة في عالم الدوافع والغرائز أكثر أهمية من أية نظرية. «فقابلية القلب للإحساس أقل من قابليته للفهم[1]» وليس لعلم النفس مدخل آمِنٌ آخر إلى ذلك الظلام سوى هذه الأحاسيس المنعكسة بطريق المصادفة. «ليس هناك من حقيقيٍّ على وجه اليقين سوى الأحاسيس». وعلى ذلك يكفي أن يلاحظ المرء بانتباه خمس أفكار إلى ست طوال حياته» وحينئذ تلوح له قوانين، ونظام يعني إدراكُهما أو مجرّد حدسهما المتعةَ والحماسةَ في كل علمِ نفسٍ أصيل -غير أن هذا لا يحدث قطّ على نحو ديكتاتوري، بل بصورة فرديّة فحسب.

وقد أنجز ستندال ملاحظات لا حصر لها من أمثال تلك الملاحظات الصغيرة المفيدة، وهي اكتشافات مقتضبة فريدة، أصبح بعضها منذ ذلك

---

(١) في الأصل بالفرنسية: Le cœur se fait moins sentir que comprendre «المترجم»

الوقت بَدَهياً، بل أساسيّاً من أجل كلّ تحليل نفسي فنيّ. غير أن ستندال لا يقيّم اكتشافاته هذه بنفسه أبداً، بل يطرح الأفكار التي تلوح له كالبرق على الورق باسترخاء من دون أن ينسّقها أو يرتّبها وفقاً لمنهج معين على الإطلاق: ويستطيع المرء أن يجد هذه النوى القادرة على الإثمار متناثرة في رسائله ويومياته ورواياته، وقد اطمأنت إلى مصادفة العثور عليها غير مبالية. ويتألف عمله النفسيّ كله على الإجمال من عشر إلى عشرين اثني عشريّةً من الأقوال المأثورة وفصول الروايات، وقلّما يكلّف نفسه عناء جمع بعضها حتى بالتجليد فحسب، على أنه لا يؤلّف بينها بملاط ليجعل منها نظاماً حقيقياً، ونظرية متكاملة. بل تعدُّ الدراسة العاطفية الوحيدة التي قدمها لنا بين دفّتي كتاب، تلك الدراسة عن الحب، خليطاً من الأجزاء المبعثرة، والأقوال، والنوادر. وعلى سبيل الحذر لا يسمي الدراسة «الحبّ»، بل يسميها «في الحب[1]»، وتترجم على نحو أفضل بعنوان «حديث في الحب». وعلى أقصى الحدود يرسم بضعة تمييزات أساسية، ضعيفة الترابط، منها عاطفة الحب، والحب الصادر عن الاندفاع الحماسيّ، والحب الجسدي، والذوق في الحب، أو يرسم مخططاً لنظرية مستعجلة لنشوئه وانحلاله، غير أنه لا يفعل ذلك في الواقع إلاّ بقلم الرصاص (على النحو الذي تمت به كتابة الكتاب بالفعل). وهو يقتصر على تلميحات وتكهنات وفرضيات غير ملزمة يَجْدِلُها مع النوادر المسليّة في ضفائر، وهو يثرثر، ذلك لأن ستندال لم يكن يريد بحال من الأحوال أن يكون مفكراً عميق التفكير، أو مفكراً ينتهي بالفكر إلى غايته، أو مفكراً من أجل الآخرين، وهو لا يجشّم

(١) De l'amour

نفسه مشقة متابعة ما يلقاه بطريق المصادفة فهذا «الرحالة» اللامبالي يدع العمل الجادّ المتماسك القائم على إمعان النظر وإحكام البنيان والتحليل، في عالم أوروبا النفسيّ، بشهامة دونما اكتراث، للمساكين الملازمين لسِرْبهم. ولقد كتب بالفعل معظم الموضوعات العائدة إلى جيل فرنسيّ بأسره ولكن بتعبير آخر مختلف، إذ كان يعرضها عرضاً تمهيديّاً على نحو سَلِس. أما نظريته المشهورة حول التبلور في الحب (وهي التي تعقد مقارنة بين تيقُّظ الشعور وبين ظاهرة غصن رامودي سالزبورج، ذلك الغصن المشبع منذ عهد طويل بالماء المالح، والذي يشكل خلال ثانية من الزمان بلّورات مرئية على نحو مفاجئ) فينشأ عنها وحدها عشرات من الروايات القائمة على علم النفس، كما استخرج تين من ملاحظته الواحدة التي وضع تحتها خطاً متقطعاً بصورة عابرة، والمتعلقة بأثر العرق والبيئة على الفنان، فرضية ضخمة الجسد ثقيلة الأنفاس. أما ستندال نفسه فلا يستفزّه علم النفس قطّ إلى ما يجاوز الفقرة المبتسرة، والقول المأثور، وهو في ذلك تلميذ أسلافه الفرنسيين، باسكال وشامفور ولاروشفوكو وفوفينارج، الذين كانوا، مثله، لا يضغطون قطّ نظراتهم في حقيقة كبيرة مستقرة على قاعدة عريضة تقديراً منهم للجوهر المجنّح لكل حقيقة، وإنّما ينفض معارفه عن نفسه كيفما اتفق، سواء أكانت ملائمة للناس آم لم تكن ملائمة لهم، وسواء أكانت تعدّ اليومَ حقيقية أم لا تعد كذلك إلاّ بعد مئة عام، ولا يبالي أَسبَقَه أحد إلى كتابتها من قبل أم سينقلها عنه آخرون، فهو يفكر ويلاحظ بمثل السهولة والعفوية اللتين بهما يتنفس ويتحدث ويكتب. أمّا التماس التابعين فلم يكن قط شأنَ هذا المفكر الحر ولا دَيْدَنَه، وحسبه من السعادة أن ينظر فيزداد نظره عمقاً أبداً، وأن يفكر فيزداد تفكيره وضوحاً أبداً.

وهو مثل نيتشه، لا يمتاز بشجاعة التفكير المستحسنة فحسب، بل يمتاز من حين إلى آخر، بالكبرياء الفكرية الساحرَة أيضاً، وهو على جانب من القوة والجرأة يكفيه ليعبث بالحقيقة، وليحبَّ المعرفة بشهوانية تكاد تكون شهوانية جسدية. وما أكثر ما يُزْبِدُ هذا الفكر ويتلألأ، مُرْغِياً خفيفاً، بما فيه من شعور متفجّر بالحياة، ومع ذلك تظل هذه الأقوال المأثورة المفردة قطراتٍ حرةً منفصلة من تراثه النفسي، تناثرت بطريق المصادفة على الحافّة، على أن غنى ستندال الأكثر أصالةً يظل دائماً مختزَناً في الداخل، بارداً ونارياً في الوقت ذاته، في كأس مصقول لا يحطّمه إلاّ الموت. غير أن هذه القطرات المُجَزّأة ذاتها تمتاز بما يمتاز به الفكريُّ من طاقة الإسكار المشرقة الباعثة على التحليق، فهي تنعش نبضة القلب الخاملة كالشمبانيا الجيّدة وتضفي العذوبة على بلادة الإحساس بالحياة. وليس علم النفس عنده هندسةً صادرة عن مخ أُحسِنَ تدريبه، بل هو خلاصة مركّزة لحياة، وهذا ما يجعل حقائقه بالغةً في الصدق ونظراته بالغة في الوضوح، ومعارفه صحيحة على الصعيد العالميّ، وقبل كل شيء فريدة وباقية على الزمن في الوقت ذاته -ذلك لأنه ما من اجتهاد فكريّ يقدر في أي وقت من الأوقات على أن يدرك الحيَّ بكامل معناه إلى هذا الحد مثل تلك الشجاعة الفكرية التي تتميز بها طبيعة مستقلة. وإنما تعد الأفكار والنظريّات دائماً، شأن الظلال في عالم هومير السفلي، مجرّد أنماط مستقلة منفصلة، وظلّ انعكاسيّ لا شكل له، وهذه الأنماط والظلال لا تكتسب صوتاً وشكلاً وتقدر على مخاطبة الإنسانية إلاّ حين تكون قد أُشْرِبَت بدم إنسان.

تصوير الذات

مـــــاذا كنت، ومـــــا عـــــســــــاي أكـــــون؟
إنـي لـيُـــــخْـــــرجنـي أن أفْـــــصِح عـن ذلك.

على أن ستندال لم يتخذ من أجل براعته المدهشة في تصوير الذات أستاذاً آخر سوى نفسه ذاتها. فهو يقول ذات مرة: «من أجل معرفة الإنسان يكفي أن يدرس المرء نفسه ذاتها: ومن أجل معرفة الناس لابد للمرء أن يعاملهم» ويضيف على الفور أنه لا يعرف الناس إلاّ من الكتب، وأن كل دراساته قد تناول بها نفسه وحدها، فهو يوجهها دائماً لترتدّ على نفسه وحدها، ولكن المدى الكامل للنفس البشرية متضمّنٌ في هذا الطريق الذي يدور حول فرد.

أما المنهج الدراسي الأول في مراقبة الذات فينجزه ستندال في طفولته. فحين تتولى عنه أمه التي ماتت في وقت مبكر، والتي أحبها حباً جارفاً، لا يرى حواليه إلاّ ما هو عدائيّ وغريب من الوجهة الفكرية، ويضطرّ إلى إنكار ذاته وإخفائها حتى لا تلفت نظر أحد. ويتعلم في وقت مبكر، بهذا التنكّر الدائم، «فن العبيد» في الكذب. فحين يُحشَر في الزاوية يستغلّ وقت استيائه ونقمته للتنصّت على الأب والعمة

والأستاذ وكل معذبيه وحاكميه، وتصقل الكراهية نظراته فتبلغ بها حدة لاذعة، ويغدو ذا دراية في منطق علم النفس قبل أن يكون ذا دراية في دراسته للعالم ودراسته الموضوعية، عن طريق المقاومة التي تُلجئه الحاجة إليها، وعن طريق القسر الصادر عما يتعرّض له من إساءة الفهم.

أما المنهاج الدراسيّ الثاني لذلك المثقف ثقافة سابقة لأوانها على نحو بالغ الخطورة فيستغرق زمناً أطول، بل يستغرق في الحقيقة حياته بأسرها: وذلك هو الحب. فالنساء يصبحن مدرسته العليا. والناس يعرفون منذ عهد طويل -وهو نفسه لا ينكر الواقعة الكئيبة- أن ستندال لم يكن بطلاً في ميدان الحب، ولا غازياً، وكان أبعد ما يكون عن الدون جوان الذي كان يحلو له في العادة أن يتنكّر في زيّه. ويروي ميريميه أنه لم يرَ ستندال قط في صورة أخرى سوى صورة العاشق، وكان مما يؤسف له أنه كان دائماً عاشقاً تعيساً. «كان موقفي العام موقف المحبّ البائس» وهو يضطر إلى الاعتراف بقوله: «لقد كنت أشقى بالحب شقاءً يكاد يكون دائماً» بل يضطر كذلك إلى الاعتراف «بأنه قلّ من ضباط الجيش النابليوني من أصاب من النساء عدداً قليلاً مثله». وقد أورثه مع ذلك أبوه العريض المنكبين وأمه ذات الدم الحار شهوانية شديدة الإلحاح: «طبعاً نارياً». ولكن على الرغم من أن طبع ستندال يختبر كل واحدة بصبر نافذ ليرى أهي «ممكنةالنوال» بالقياس إليه، فقد ظل عمراً من الزمان فارس حب ذا شخصية بالغة الكآبة. فهذا المستمتع النموذجي بالمتعة المستَبَقة يتفوّق، وهو بعيد عن مرمى النيران، باستراتيجيته الشهوانية، (حين ينأى عنها يغدو جريئاً ويقسم على الإقدام على كل شيء) وهو يدوّن في يومياته مقدِّراً بدقة، حتى الساعةَ التي سيُرْدي

فيها ربّته الراهنة («أنا خليق أن أنالها بعد يومين»). ولكن هذا الكازانوفا المدّعي ما يكاد يدنو منها حتى يتحوّل على الفور إلى طالب ثانوي خجول، وتنتهي الهبّة الأولى للعاصفة في العادة (وهو نفسه يعترف بذلك) بجمود داخليّ للرجل أمام المرأة السَلِسة القياد. فهو يغدو «رِعْديداً ومخبولاً» حين يفترض أن ينشط للمغازلة والمعابثة ويغدو ساخراً حين يجدر به أن يكون رقيقاً، وعاطفياً رقيقاً في لحظة الهجوم، وجملة القول أنه يفوِّت أجمل الفرص ويضيِّعها بالحسابات وضروب الإحجام. وكذلك فإن هذا الرومانسيّ المُجانِب لعصره يعمد، مرة أخرى، بدافع الحرج، وبدافع الخوف من أن يبدو عاطفياً رقيقاً، وأن «يكون مغفّلاً»، إلى إخفاء رقّته تحت ستار الفروسية المتمثلة في الخشونة الفظة الصاخبة والصراحة القوزاقية. ومن هنا جاءت حالات «إخفاقه» لدى النساء، وهي التي تمثل هذا اليأس الخفيّ في حياته، ذلك اليأس الذي جهر به الأصدقاء آخر الأمر. وليس هناك شيء كان ستندال يتوق إليه طوال حياته، كل هذا التوق الشديد، مثل انتصارات الحب الملموسة «لقد كان الحب دائماً بالقياس إليّ أعظم الشؤون، أو بالأحرى، الشأنَ الوحيد». وهو لا يبدي مثل هذا القدر من الاحترام الحقيقي تجاه أحد، لا تُجاه فيلسوف، ولا تُجاه أديب، بل ولا حتى تجاه نابليون، كما يبديه لعمه جانيون أو ابن عمه العسكري دارو، اللذين أصابا عدداً لا يحصى من النساء من دون أن يستعملا أية وسائل فنية سواء أكانت ذات سمة فكرية أم ذات صلة بعلم النفس -أو ربما كان ذلك لانعدام تلك الوسائل، ذلك لأن ستندال ينتهي شيئاً فشيئاً إلى إدراك مفاده أنه ما من شيء يعوق النجاح الإيجابي لدى النساء إلى حد كبير مثل أن يلزم المرء نفسه

بالإحساس إلزاماً شديداً، وهو يقنع نفسه آخر الأمر بقوله: «ولا يحقق المرء نجاحاً لدى النساء، إلاّ حين لا يبذل من الجهد من أجل نَيْلهن أكثر مما يبذل من أجل كسب جولة في لعبة البليارد». «إن حساسيتي تبلغ حداً لا يمكن معه البتة أن تكون لي موهبة لوفليس[1]»، ولم يفكر في مشكلة على مدىً أطول وبصورة أكثر حدّة مما فكر بهذه. وهو يدين بتشريحه الذاتيّ هذا العصبي القائم على سوء الظن، والمنطلِق من الشهوانيّ، بهذا بالذات يدين (ونحن معه) لنظرته الكاملة في شبكة أحاسيسه ذات الخيوط الأكثر دقة. فما من شيء ربّى فيه النزوع إلى علم النفس، كما يروي هو ذاته، بهذا القدر، مثل حالات الإخفاق الغراميّ، والعدد الضئيل لغزواته (التي يحدّدها على الإجمال بست أو سبع) ولو أنه أصاب التوفيق في الحب كالآخرين لما ألجأته الحاجة قط إلى التنصّت بهذه المثابرة على النفس النسائية وعلى أدق انبثاقاتها وألطفها. لقد تعلم ستندال اختبار نفسه عن طريق النساء، وهنا أيضاً يعلّم ضربٌ من الانكفاء الملاحظَ فيجعل منه خبيراً كاملاً.

أمّا أن هذه المراقبة المنهجيّة للذات عند ستندال تؤدي بعد ذلك، بصورة مبكرة خلافاً للمألوف، إلى تصوير الذات، فذلك أمر له سبب آخر خاص وغريب إلى أقصى الحدود -وذلك أنه كان لستندال ذاكرة رديئة- أو بتعبير أفضل، ذاكرة عنيدة جامحة جداً، وهي على أية حال ذاكرة لا يُعْتَمد عليها، ولذلك لا يطرح قلم الرصاص من يده أبداً، فهو يدوّن، ويدوّن بغير انقطاع، على هامش ما يطالع، وعلى أوراق حرة، وعلى

---

(١) Lovelace بطل رواية صمويل ريتشاردسن «كلاريسا هارلو» ويمثل نموذج الرجل المحبوب الرقيق غير أنه يعيش حياة اللامبالاة ويفتقر إلى الشخصية. «المترجم».

الرسائل، وقبل كل شيء في يومياته. ويؤدي خوفه من أن ينسى أحداثاً مهمة فينقطع بذلك استمرار حياته (هذا العمل الفني الوحيد الذي يعمل فيه بتخطيط ومثابرة (إلى أن يُثبِت دائماً، وعلى الفور، تحريريّاً، كل سرّ. فهو يكتب على رسالة للكونتيسة كوريال رسالة غرام تمزّقها التنهّدات، وتهزّ النفس، وبموضوعية المسجّل الحجرية يكتب التاريخ الذي بدأت فيه علاقتهما والتاريخ الذي انتهت فيه، ويدوّن متى وفي أي ساعة هزم أخيراً آنجيلا بيتراغروا. وفي كثير من الأحيان يخرج المرء بانطباع مؤداه أنه لا يبدأ بالتفكير إلاّ والريشة في يده. ولهذا الجنون العصبي بالكتابة ندين آخر الأمر بستين أو سبعين مجلداً من تصوير الذات بكل المظاهر التي يمكن أن تخطر على البال، من أدبية، ورسائليّة وفكاهية (ولم ينشر منها حتى اليوم إلاّ ما لا يكاد يبلغ النصف). على أن ما حفظ لنا سيرةَ ستندال بهذا الكمال لم يكن في الحقيقة دافعَ الاعتراف القائم على الغرور أو على نزعة استعراضية، بل الخوفَ الأنانيَّ من أن يدع حتى مجرد قطرة من مادة ستندال، تلك التي لا يمكن استعادتها، تغيض في ذاكرته الواهية.

وقد حلّل ستندال هذه الغرابة في ذاكرته بوضوح تنبُّئيّ، كما فعل بكل شيء يعود إليه، إذ قرّر أول الأمر أن قدرته على التذكر مفرطة في الأنانية. «أنا أفتقر افتقاراً مطلقاً إلى الذاكرة بصدد ما لا يهمّني» ومن أجل ذلك لا يحتفظ إلاّ بالقليل جداً مما يقع خارج المجال النفسيّ فليس هناك أرقام، ولا تواريخ، ولا وقائع، ولا أمكنة. وهو ينسى من أهم الأحداث التاريخية كل التفاصيل نسياناً كاملاً، ولا يذكر في صدد الحديث عن النساء أو الأصدقاء (حتى مع بايرون وروسيني) متى لقيهم،

ولكنه يقرّ بهذه النقيصة بغير تفكير مع بُعده عن إنكارها: «لست أدّعي حب الحقيقة إلاّ فيما يمسّ عواطفي». فهو لا يكفل الحقيقة الموضوعية إلاّ ما دام إحساسه يتعرّض للإصابة، وهو «يحتجّ» بصراحة في أحد مؤلفاته، بأنه «لا يتجاسر أبداً على تصوير واقع الأشياء، بل يصور الانطباع الذي تخلّفه فيه». («لست أدعي رسم الأشياء في ذاتها، وإنما أرسم أثرها عليّ»). وإذاً فما من شيء يبرهن على نحو أكثر وضوحاً أن الأحداث في حد ذاتها لن توجد على الإطلاق بالنسبة إلى ستندال، بل توجد بمقدار ما تحدث مفعولها في الإثارة النفسية: حينذاك تبدأ بلا ريب هذه الذاكرة الشعورية الأحادية النظرة بصورة مطلقة، وذلك بحدة لا مثيل لها. عند ذلك يتذكّر ستندال، الذي لا يتأكّد على الإطلاق من أنه تحدث في يوم من الأيام إلى نابليون، ولا يدري أيتذكر عبور ممر سان برنار العظيم حقاً، أم يتذكر مجرد نقش على النحاس، هذا الستندال نفسه يتذكّر اللفتة العابرة لامرأة، أو وقع نغم، أو حركةً ما، بوضوح الماس وجلائه، ما دام قد تعرض للإثارة منها في أعماقه ذات مرة. فحيثما يظل الشعور منتحياً جانباً تتراكم طبقات الضباب المظلمة بلا حراك في الغالب على مدى عشرات السنين -على أن ما هو أغرب من ذلك أن الشعور حين يغدو بدوره مفرطاً في الحدّة نجد القدرة على التذكر عند ستندال قد انتابها التدهور أيضاً. فهو يكرّر مئات المرات، وبوجه خاص، في أكثر لحظات حياته توتراً) عند وصف عبور الألب، والرحيل إلى باريس، وليلة الحب الأولى) ما يقرره بقوله: «ليس لديّ ذكرى بهذا الصدد بعدُ، فقد كان الإحساس مفرطاً في الحدّة. وإذاً فذاكرة ستندال لا تكون أبداً، خارج هذا المجال المحدود الضيق من الشعور، ذاكرةً لا ضير

فيها (وكذلك فنيّته): «أنا لا أحتفظ إلاّ بما هو صورة إنسانية. أما فيما وراء ذلك فأنا لا شيء» فالانطباعات المنطوية على توكيد للجانب النفسيّ هي وحدها التي تصمد للنسيان عند ستندال. ومن أجل ذلك لا يقدر هذا المتمركز على ذاته بصورة قطعية إلى أقصى الحدود أن يكون قطّ شاهداً على العالم في السيرة الذاتية. إذ إنه لا يستطيع في الحقيقة أن يرجع بتفكيره إلى الوراء، بل يستطيع أن يرجع إلى الوراء بشعوره فحسب، فهو يعيد تركيب المسار الفعلي للأحداث في الطريق الالتفافيّ الذي يمرّ بالمنعكس في نفسه -وليس بصورة مباشرة- وهو «يخترع حياته»: وبدلاً من أن يعثر على الحقائق يخترعها ويتصورها تصوراً شعورياً من ذاكرة الشعور، وعلى هذا تصلح سيرته الذاتية لشيء روائيّ كما أن رواياته تصلح لشيء من قبيل تصوير الذات، ولا يحسن بالمرء أن ينتظر منه تصويراً لبيئته متكاملاً من كل جوانبه على النحو الذي قدمه جوته في «الشعر والحقيقة». ولا بد لستندال، بحكم طبيعته، ومن حيث هو كاتب سيرة ذاتية، أن يكون كاتبَ فصول مبضوعة[1]، انطباعياً، وهو يبدأ بالفعل صورته الذاتية بمجرد خطوط عريضة وملاحظات جاءت بطريق المصادفة، في تلك اليوميات «Journal، الدفتر الذي ظل يمسكه عشرات السنين، والذي يخصصه بالبداهة للاستعمال الخاص فحسب، ولم يكن هناك أول الأمر إلاّ التدوين، وإثبات الخَلَجات الصغيرة ما دامت ساخنة، ومادامت تنبض في يده مضطربة كقلب طائر أسير! وكان عليه ألاّ يدعها ترفرف بجناحيها هاربة، وأن يمسك بكل شيء ويحتفظ به، وألاّ يَكِلَه إلى الذاكرة، إلى هذا النهر المضطرب الذي يجرف كل شيء في

(١) Fragment ، من مبضوع بمعنى مقتطع ، أي غير مكتمل . (أساس البلاغة) .

مسيره ويجري به! وألاّ يخجل من ترتيب أشياء لا طائل تحتها، مجرد عبث طفوليّ للحواسّ، في ألوان متعددة، في الصندوق الكبير: ومن يدري فربما كان أحب الأشياء إلى الرجل البالغ أن ينحني على المثير للفضول والمبتذل من قلبه الضائع، ومن أجل ذلك تعدُّ الغريزة التي تحمل الفتى على جمع هذه الصور الخاطفة الصغيرة من صور الشعور وحفظها بعناية، غريزةً عبقرية، إذ إن الرجل الناضج، وعالم النفس الخبير والفنان المتفوق سيرتّبها فيما بعد ترتيب الخبير، وهوممتن لها، في الصورة الكبرى لتاريخ شبابه، تلك السيرة الذاتية التي يسميها «هنري برولار»، هذه الإطلالة المتأخرة الرائعة الرومانسية، على طفولته.

ذلك لأن ستندال لا يقوم بالبناء الفكريّ لشبابه، في العمل الفني الواعي القائم على السيرة الذاتية، إلاّ في وقت متأخر، مثل رواياته. فعلى درجات سان بييترو في مونتوريو بروما يجلس رجل هَرِم ويسرح بفكره في حياته. ما هي إلاّ بضعة أشهر ويبلغ الخمسين: لقد أدبرت أيام الشباب، أدبرت إلى غير رجعة فيه، وأدبرت النساء، والحب. وقد آن الأوان لأتساءل: «من كنتُ أولاً؟ ومن كنتُ بعدُ؟» لقد ولّى الزمان الذي كان القلب فيه يتوغّل ليغدو أرحَبَ وأصلب عوداً في التحليق والمغامرة: الآن يقتضيه الزمان أن يستخلص النتيجة، وأن يطلّ بنظره إلى الوراء. وعند المساء، بمجرّد أن يعود ستندال من سهرته عند الوزير المفوّض وقد اعتراه السأم (اعتراه السأم، لأنه ما عاد يحظى بالنساء وقد أصابه الجهد من كل هذا الحديث الفارغ) يقرّر بغتةً: «يجب أن أدوِّن حياتي! وعندما يتم إنجازهذا، في عامين أو ثلاثة، فربما أعلم آخر الأمر من كنتُ، مرحاً أم كئيباً، خصب الفكر أم غبيّاً، شجاعاً أم جباناً، وقبل كل شيء سعيداً أم شقياً».

وإنها لنيّةٌ سهلة، لَمُهِمّةٌ جبارة! ذلك لأن ستندال كان قد اعتزم أن يكون في كتابه هذا «هنري برولار» (الذي يدوّنه بطريقة الرمز، تمويهاً على الفضوليين الذين يحتمل أن يَعرِضوا له) «صادقاً ببساطة» ولكن ما أصعب الصدق، كما يعرفه، وما أصعب أن يظل المرء صادقاً حتى مع نفسه! وأنّى له أن يجد طريقه في متاهة الماضي التي تغشاها الظلال، وكيف السبيل إلى التمييز بين الضوء المضلّل والنور، وكيف السبيل إلى تفادي الأكاذيب التي تستكنّ وراء كل منعطف من منعطفات الطريق متربّصة بإلحاح؟ هنالك يبتكر ستندال، العالم النفسيّ أولَ مرة، طريقة عبقرية، قد يكون وحيداً فيها وهي ألاّ يدع تزوير الذاكرة المفرطة في الإعجاب تفوّت عليه الفرصة، وذلك بأن يكتب بريشة مسرعة كأنما تطير، ولا يعودَ إلى قراءة ما كتب ولا يعيد التفكير فيه، (وأتخذ لنفسي مبدأ، ألاّ أريك نفسي، وألاّ أمحوَ أبداً») وإذاً فهو اكتساح الخجل والهواجس ببساطة، وانبثاق المرء من ذاته باعترافاته، قبل أن يستيقظ القاضي الذاتيّ، الرقيب في الداخل! وما ينبغي أن يصنعَ المرءُ صنيعَ الرسامين، بل صنيعَ من يلتقطون الصور الخاطفة! وليسجّل الغليانَ الأصيل في حركته المميّزة قبل أن يتخذ وضعاً مسرحياً فنياً، ويدوّن ستندال ذكرياته الذاتية بقلم طيار، بجرّة قلم، وبالفعل فهو يفعل ذلك من دون أن يتصفّح الأوراق مرة أخرى في أي وقت من الأوقات، من أجل الأسلوب أو وحدة الموضوع أو التجسيد المنهجيّ، وهو غير مبال على الإطلاق، وكأن الأمر كله مجرد رسالة خاصة إلى صديقه: «أنا أكتب هذا من دون كذب، وآمل ألاّ أصوّرَ لنفسي وهماً، بل أفعل ذلك مستمتعاً به كرسالة إلى صديق». وكل كلمة في هذه الجملة لها أهميتها، فستندال

يكتب تصويره لذاته صادقاً «كما يأمل»، «ومن دون أن يصوّر لنفسه أوهاماً»، و«مستمتعاً»، و«مثل رسالة خاصة، وهذا،، «لكيلا يكذب من الوجهة الفنية مثل جان جاك روسّو»، فهو يضحي، عن وعيٍ، بجمال ذكرياته، من أجل الصدق، وبالفن من أجل علم النفس.

وفي الواقع فإن رواية «هنري برولار»، وكذلك رواية «هدايا الأتانَوِيِّ التذكارية» التي تعد استئنافاً لها، تعنيان إذا ما نظرنا إليهما من الوجهة الفنية البحتة، إنجازاً فنياً يتسم بالتردّد والالتباس: فكلاهما يتسم بالتعجُّل الشديد من هذه الناحية، وكلاهما قد طُرح باستخفاف وبغير خطة. فكل ما يخطر ببال ستندال يلقي به في الكتاب بسرعة البرق سواء أتلاءم مع ذلك الموضع أم لم يتلاءم، ومثلما هو الحال في كتب الخواطر عنده بالضبط، يتجاور المتسامي إلى الحد الأقصى مع السطحي الضحل إلى الحد الأقصى، والجماعات المنحرفة معَ الموظفين ذوي العلاقة الحميمة إلى الحد الأقصى. ولكن هذه العفويّة بالذات، وهذه الرواية التي تفيض من القلب إلى القلم مباشرة، تنمّان عن أشكال شتّى من الصدق يعدّ كلٌّ منها وثيقة للنفس، لها فعلٌ يفوق فعلَ المجلد الضخم. فالاعترافات العائدة إلى ذلك النوع الحاسم، كذلكَ الذي يشاع حول ميله الخطير إلى أمه، وحول كراهيته البهيمية القاتلة، لأبيه، ومثل هذه اللحظات التي تتسلّل عند الآخرين بجبن إلى زوايا العقل الباطن ولا تجرؤ على الخروج ما دام تيسّر لرقيب وقت لحراستها: هذه الأشياء الحميمة إلى الحد الأقصى يجري تهريبها -ولا يمكن التعبير عن ذلك بطريقة أخرى- في ثانية من الغفلة الأخلاقية المصطنعة عمداً. وعن طريق هذا المنهج العبقري في علم النفس، ومؤدّاه أن ستندال لا يدع أبداً

وقتاً لأحاسيسه لتتجمّد عند «الجميل» و«الأخلاقي»، عن طريق هذا فحسب أمسك بتلك الأحاسيس فعلاً حيث تكون شائكة إلى أقصى الحدود، وحيث تتواثب وتصيح هاربة من الآخرين الذين هم أقلّ لباقة وأشد بطئاً. وهذه الخطيئات والخصوصيات المضبوطة في حالة التلبّس تقف عارية، عرياً نفسياً كاملاً، وخالية من الحياء خلواً تاماً، على الورق الأملس فجأة، وتحملق للمرة الأولى في عيون البشر. فيا لها من هواجس رائعة مأساوية متوحشة، ويا لها من مشاعر غضب شيطانية جبّارة تنطلق ههنا من قلب طفوليّ ضئيل! وهل يستطيع المرء أن ينسى ذلك المشهد، إذ يخرّ الطفل الوحيد جداً والمستاء، هنري الصغير، حين تموت عنه عمته البغيضة إليه، سيرافي («أحد الشيطانين اللذين كانا مسلّطين على طفولتي البائسة» -وكان الآخر أبي (على ركبتيه ويحمد الله، وإلى جانب ذلك، على مسافة ضئيلة (إذ تتشابك المشاعر عند ستندال بصورة معقدة فيما يشبه المتاهات)، تلك الملاحظة الصغيرة وهي أن هذا الشيطان نفسه قد استثار النضج الشهواني المبكر ذات مرة مدة ثانية (مسجلة بدقة). وقلّما كان المرء يشعر أمام ستندال في أي وقت من الأوقات بمدى التعقيد الذي جُبِل عليه هذا الإنسان، وكيف تتلامس أشد الأشياء تناقضاً وأشدها صراعاً عند النهايات القصوى للأعصاب، وكيف تنطوي نفس الطفل التي لمّا تبلغ النضج بعدُ، على الوضيع وعلى أكثر الأشياء سمواً، وعلى الفظاظة والرقة، في طبقات بالغة الرقة، وقد انطوت ورقة على ورقة معاً. وبهذه الاكتشافات الحاصلة بطريق المصادفة تماماً، وبغير انتباه، بهذا الاكتشافات بالذات، وبها وحدها، يبدأ في الحقيقة التحليل المنطقي في السيرة الذاتية.

ذلك لأن هذا الإهمال، وهذه اللامبالاة حيال الشكل وهندسة البناء، وإزاء العالم من بعده، والأدب والأخلاق والنقد، كل ذلك بالذات، مع ما في هذه المحاولة من استمتاع ذاتي وخصوصية رائعة، يجعلان من هنري برولار وثيقة نفسية لا مثيل لها. وقد كان ستندال يريد في رواياته أن يكون فناناً على أية حال، أما ههنا فليس إلاّ إنساناً وفرداً يدفعه الفضول نحو نفسه. وتمتاز صورته الذاتية بجاذبية لا توصف، تتمثل في الفقرات المبتسرة وفي حقيقة المرتجل العفويّة، ولا يبلغ المرء بمعرفة ستندال النهاية أبداً من خلال عمله، ولا من خلال سيرته الذاتية، وما يفتأ المرء يحسّ بما يغريه من جديد باستجلاء غموضه، وبفهمه من خلال المعرفة، وبمعرفته من خلال الفهم. وعلى هذا النحو تتابع نفسُه المتّشحة بألوان الغسق، الحارة الباردة، المرتعشة من جانب العصب والفكر، إحداث تأثيرها حتى اليوم باندفاع حارّ، في الحيّ، وفي حين كان يصوّر نفسه ذاتها، كان يقوم بتصوير متعة الفضول وفن الرؤية النفسية عنده في جيل جديد، ويعلمنا جميعاً المتعة المتألقة المتمثلة في توجيه السؤال إلى الذات والإنصات إليها.

حضور الشخصيّة

سأكون مفهوماً نحو عام ١٩٠٠
ستندال

لقد وثب ستندال فوق قرن بأسره، هو القرن التاسع عشر، فهو ينطلق من القرن الثامن عشر، في المادية الخشنة، عند ديدرو وفولتير، ويحطّ بجناحيه في وسط عصرنا، عصر علم النفس الفيزيقي[١] وعلم النفس المتحوّل إلى علم. لقد احتاج الأمر، كما يقول نيتشه، «إلى جيلين، للّحوق به على أي وجه من الوجوه، ولإدراك بعض الألغاز التي كانت تفتنه» ولم يتقادم من عمله، ولم يُصَبْ بالبرود، إلاّ القليلُ الذي يبعث على الدهشة لقلّته، وثمة قسط كبير من اكتشافاته المفترضة يعد منذ عهد طويل تراثاً عاماً، ومازالت بعض تنبؤاته جارية بنشاط في طريق التحقّق. وبعد أن ظل عهداً طويلاً متخلّفاً وراء معاصريه، حلّق فوقهم جميعاً باستثناء بلزاك، ذلك لأنه مهما يكن من تعارض موقفيهما في الأثر الفني، فإن هذين كليهما فحسب، أي بلزاك وستندال، شكّلا

(١) Physophysis علم أسسه فيشنر، يبحث في العلاقات بين النفس والجسم، وقانونه (الإحساس يعادل «لوغارتم التأثير»، أي حين يزداد التأثير بنسبة هندسية يزداد الإحساس بنسبة حسابية فقط). - انظر المعجم الفلسفي، كرم، وهبة شلالة.

عصرهما الخاص في تجاوز لنفسيهما، فأمّا بلزاك فبكونه تخطّى تراكب الطبقات ونقيضه، والقوة الاجتماعية الغالبة للمال، وآليّة السياسة، متجاوزاً بهذا كله حدود العلاقات السائدة في تلك الأيام، ليزيد في حجمه إلى الحد المهول -وأما ستندال فبكونه فتّتَ الفرد بعينه السبّاقة، عَيْنِ عالم النفس، وبلمسته التي تمس الوقائع، وميّز لُوَيْناته[1]. لقد أعطى تطورُ المجتمع الحقَّ لبلزاك، وأعطى علم النفس الجديد الحقَّ لستندال. وكانت نظرة بلزاك المحيطة بالعالم تترقّب العصر الحديث، وكان حدس ذلك لأن شخوص ستندال هم نحن أبناء اليوم، الأكثر مراناً في ملاحظة الذات، والأكثر اطلاعاً في علم النفس، والأكثر استمتاعاً بوعيهم، والأكثر انعتاقاً من الأخلاق، والأكثر عصبية، والأكثر فضولاً تجاه ذواتهم، والذين أصابهم الجهدُ من كل نظريات المعرفة الباردة، وليس لديهم إلاّ الرغبة العارمة في معرفة طبيعتهم الخاصة. أما نحن فما عاد الإنسان المتمايز وحشاً مهولاً بالقياس إلينا، وما عاد حالة خاصة مثلما كان يحس به ستندال الذي كان يقف وحيداً بين الرومانسيين، ذلك لأن العلوم الحديثة في النفس والتحليل النفسي وضعت في أيدينا منذ ذلك الوقت أدوات دقيقة شتى لإضاءة الخفيّ وتحليل المتشابك. ومع ذلك فما أكثر ما كان هذا «الإنسان ذو الشعور المسبَق على نحو غريب» (كما يسميه نيتشه مراراً!) واعياً إيّانا! وما أكثر ما تنطق وجهته اللامذهبية، ونزعته الأوروبية الاختيارية المبكرة، وتوجّسه من الصحوة الآلية للعالم، وكراهيته لكل شيء يقوم على البطولة الجماعية الرنّانة، بلسانناا وما أشد ما تبدو كبرياؤه الصريحة

---

(١) Nuancen. «المترجم»

تجاه الأورام العاطفية للشعور في عصره على حق، وما أحسن معرفته لساعته العالمية في ساعتنا! ولا يمكن أن تحصى الآثار والطرق التي شقها للأدب بالتجريب المتفرّد. وما كانت رواية دوستويفسكي «راسكولنيكوف» لتخطر بالبال من دون رواية جوليان، ولا موقعة تولستوي عند بوروديتو من دون النموذج الكلاسيكي المتمثل في ذلك التصوير الأول، ذي الأصالة الواقعية، لواترلو. وقليل من الناس من انتعشت عنده متعة التفكير الجانحة عند نيتشه بكلماته وأعماله كل الانتعاش كما كان الحال عنده. وكذلك أقبلت إليه آخرالأمر «النفوس الأخويّة» و«المخلوقات المتفوّقة» التي ظل يبحث عنها طوال حياته عبثاً، وطناً في وقت متأخر، هو ذلك الوطن الوحيد الذي اعترف بنفسه الحرة ذات المواطنة العالميّة، ألا وهو البشر الذين يماثلونه، وقد منحه ذلك الوطن إلى الأبد حق المواطن وتاج المواطنة، ذلك لأنه ما من أحد من جيله، باستثناء بلزاك، الوحيد الذي حيّاه تحية الأخوّة، يقف قريباً منّا في معاصرته فكراً وشعوراً. فنحن نحسّ بشخصيته قريبة منا بأنفاسها من خلال الورق البارد، مألوفة عندنا من خلال وسيلة الضغط النفسية، وهو امرؤ لا يُسْبَر غوره على الرغم من أنه سبر غور نفسه كما لم يفعل ذلك إلاّ القلائل، وهو يتأرجح بين المتناقضات، مشعّاً في الظلام بألوانٍ تنطوي على الألغاز، مصوّراً لأخفى الأشياء، ضانّاً بأخفى الأشياء، مكتملاً في ذاته، ومع ذلك فهو غير منتهٍ، غير أنه يتسم على الدوام بالحيوية، والحيوية، والحيوية. ذلك لأن المتفرّدين في ساعتهم هم الذين يطيب للساعة التالية أن تبعثهم في منتصفها، وإنما تمتاز أدقّ ذبذبات النفس بأنّ لها أكثرأطوال الموجات امتداداً في الزمان.

هاينرِش فون كلايست

البلوطة الميتة تنتصب في وجه العاصفة
أما البلوطة السليمة فتهوي بها العاصفة
وتسحقها لأنها تستطيع أن تمسك بتاجها .

«بنتيسيليا»

الطريد

لا ريب في أنني لغز بالقياس إليك
ولكن هدئ من روعك، فإن الله لغز أيضاً
بالقياس إلي.

لا يوجد مهبٌ للريح في ألمانيا لم يسر في اتجاهه، ذلك الذي لا يقرّ له قرار، ولا توجد مدينة لم يقطنها، ذلك الشريد أبداً، فهو يكاد يظلّ دائماً في الطريق، فمن بِرْلين ينطلق بعربة البريد التي تدرُج إلى دْرِسْدِن، عبر جبال الإرتْس السكسونية، إلى بايرويت، فإلى كيمنتْس، وفجأة يشدّ الرحال منطلقاً إلى فورتسبورج، ثم يسير عبر الحرب النابليونية، إلى باريس، وهناك يعتزم الإقامة عاماً، غير أنه لا يلبث أن يهرب بعد أسابيع قلائل إلى سويسرا ويستبدل ببرن مدينة تون، ويذهب مرة أخرى إلى برن، ويسقط بغتة كحجر مرميٍّ في دار فيلاند الهادئة في أوسمانشتيت. وبين عشية وضحاها يندفع إلى الرحيل مرة أخرى، ويعدو مرة أخرى، على عجلات ساخنة هادرة، عبر ميلانو والبحيرات الإيطالية إلى باريس، ويندفع، على غير هدى، إلى غابة بولونيا، وسط جيش أجنبي، ثم يستيقظ فجأة فيماينتس وهو مريض قد أشرف على الموت.

ومرة أخرى تُطوِّح به الأسفار إلى برلين، فبوتسدام: وتُسمِّر هذا الذي لا يستقرّ على حال، طوال عام، وظيفة يتوق إليها، في كونجْزبْرج، ثم ينطلق من جديد، ويعتزم المضيّ من خلال صفوف الفرنسيين الزاحفين إلى دْرِسدِن ولكنهم يجرّونه إلى شالون، على افتراض أنه جاسوس. وما يكاد يطلق سراحه حتى يخطر في خطوط منكسرة متعرِّجة خلال المدن. ويندفع من درسدن، في وسط الحرب النمساوية. إلى فيينا، ولكنه يُعتقَل في أسبرن[١] أثناء المعركة، وينجو بنفسه إلى براغ. وفي بعض الأحيان يتوارى شهوراً بطولها كنهر في باطن الأرض. ثم يظهر من جديد على بعد ألف ميل: وأخيراً تقذف الجاذبية بالطريد عائدة به إلى برلين. ويظل يخفق بجناحيه المحطّمين هنا وهناك بضع مرات، ويتلمّس طريقه في مرةٍ أخيرة نحو فرانكفورت، ليجد عند أخته، وعند الأقرباء، ملاذاً من المطارد الرهيب الذي يَجِدُّ في أثره. غير أنه لا يجد مستقراً، ولذلك يرتقي في المرة الأخيرة عربة الرحيل (بيته الحقيقي، الوحيد، في كل السنوات الأربع والثلاثين) ويخرج إلى بحيرة فان[٢]، حيث يضرب رأسه بالرصاصة، وقبره قائم على طريق عام.

ما الذي كان يحمل كلايست على هذه الأسفار؟ أو بالأحرى: ماذا يدفعه؟ ههنا لا يجدي فقه باللغة: فأسفاره كلها تقريباً ليس لها معنى في آخر الأمر، إذ ليس لها أغراض، وليس لها حتى أهداف معينة. وليس من الممكن تفسيرها بصورة موضوعية. وما يسميه البحث الموثوق به هنا أسباباً ليس في الأغلب إلا ذرائع، وأقنعة مصطنعة في وجه

---

(١) Aspern أحد شطري مدينة فينا .

(٢) Wannsee بحيرة في برلين .

الشيطان، فبالقياس إلى أولئك الصاحين من السكْر يظل هذا الدافع إلى الاضطراب منطوياً على لغزٍ أبداً: ومن أجل ذلك لا يعدّ من قبيل المصادفة أنه يُعتَقل ثلاث مرات على أنه جاسوس. ففي غابة بولونيا يعبّئ نابليون قواته للنزول على البرّ في إنكلترا -وإذا الضابط البروسيّ الذي كان قد أطلق سراحه منذ حين يراه يترنّح كالسائر في نومه وهو يتجول بين القوات. وتنقذه أعجوبة من إطلاق النار. ويزحف الفرنسيون إلى برلين -فإذا هو يتسكّع على مهله خلال السرايا، إلى أن يمسكوا به ويحتجزوه. وفي أسبرن يخوض النمساويون المعركة الفاصلة: وإذا المصاب بالجولان[1]، الغائب الفكر، يتجوّل في ميدان المعركة، وليس في جيبه شيء يبرّر ذلك سوى بضع قصائد وطنية. ومثل هذا السلوك اللامبالي لا تفسير له من الوجهة المنطقية: فهنا تهيمن قوة غلابة، بل يهيمن اضطراب مخيف في نفس تعذّب ذاتها. وقد تحدث الناس عن مهام سرية أوكلت إليه لتفسير أسفاره: وقد يصح هذا بالنسبة إلى واحدة من رحلاته أو أخرى، غير أنه لا يصح بالقياس إلى الهرب الخالد من وجوده. والحق أن كلايست لم يكن له من هدف في كل رحلاته.

لم يكن له هدف، فهو لا يندفع نحو مدينة، أو بلد، أو غاية -بل يرمي بنفسه كالسهم عن قوسٍ مفرطة في التوتر، بعيداً عن نفسه ذاتها، فهو يريد الإفلات، والوثوب فوق شيء ما في نفسه بالقوة، وهو يبدّل المدن كما يبدّل المحموم الوسائد (مثلما يقول ليناوْ -الذي يمت إليه بقربىً حميمة- على نحو مشابه في قصيدته عن «المريض النفسيّ»). وفي كل مكان يؤمّل البردَ ويرجو الشفاء. ولكنْ مَنْ كان الشيطان يدفعه لا

(١) Somnabule الجولان في علم النفس هو السير أثناء النوم.

يتقّد له موقد ولا يؤويه سقف. وعلى هذا النحو يضرب رامبو في طول البلاد وعرضها، وكذل يستبدل نيتشه مكاناً بمكان، ويتهوفن منزلاً بمنزل، وعلى هذا النحو تتقاذف ليناو[1] القارات، وهم يحملون جميعاً في ذواتهم سوط الاضطراب في الحياة، ذلك السوط الرهيب، وتقلّب الوجود المأساوي، وهم جميعاً طرائدُ قوةٍ مجهولة، وقد حُكِم عليهم بألاّ يفلتوا أبداً من قبضتها: ذلك لأن ما يستحثّهم إنما يدور في دمهم كالحمّى، ويقيم إقامة السيّد المتمكّن في أدمغتهم. ولابدّ لهم أن يقضوا على أنفسهم ليقضوا على العدوّ في ذواتهم، على سيّدهم وشيطانهم.

على أن كلايست يعرف إلى أين ينتهي به المسير. فهو يعرف ذلك منذ البداية -إلى الهاوية. غير أنه لا يعرف دائماً أيفرّ من الهاوية أم يعدو صوبَها. ففي بعض الأحيان تبدو يداه متشبثتين بالحياة تشبّث المتشنج تماماً (كما يبوح بذلك هومبورج[2] أمام القبر المفتوح)، ممرّغتين بآخر ذرّة من التراب الذي يفترض أن يحفظه وهو يسقط. ثم يبحث عن التماسك في مواجهة الارتكاس الرهيب نحو الأعماق، ويحاول أن يتعلق بسلاسل الأخت، والنساء، والأصدقاء، ليمسكوا به. وفي بعض الأحيان يكاد يفيض شوقاً لاهثاً إلى النهاية، إلى ذلك التردّي الأخير في الأعماق الأخيرة. وهو يحيط علماً على الدوام بالهاوية، غير أنه لا يعلم أهو أمامها، أم وراءها، ومن أجل ذلك لا يستطيع الإفلات منها، فهو يحملها معه كظله.

---

(١) نيكولاوس ليناو، شاعر مجري (١٨٠٢ - ١٨٥٠) يتسم أدبه بالكآبة والألم أصيب بالجنون في أواخر حياته.

(٢) انظر، مسرحية، الأميرفريدريش فون هومبورج لكلايست، ترجمة مصطفى ماهر، الألف كتاب ٢٤٢. «المترجم»

وكذلك يضرب في أرض الله الواسعة كواحد من تلكم المشاعل الحية، كالمسيحيين الشهداء الذين كان نيرون يلبسهم المُشاقة[١] ثم يشعل النار فيهم، والذين كانوا بعد ذلك يجرون، ويجرون، وقد غشيتهم ألسنة اللهيب، من دون أن يعرفوا إلى أين. وكذلك لم يكن كلايست أيضاً يرى قَطُّ الصُوى[٢] على الطريق: إذ قلّما كان يفتح عينيه حقاً في كل المدن التي مرّ بها في أسفاره. بل كانت حياته كلها هرباً وحيداً من الهاوية، وعَدْواً وحيداً نحو الأعماق، ومطاردة رهيبة حافلة بالعذاب، برئتيه اللاهثتين وقلبه المكدود. ومَن هنا كانت تلك الصيحة الهاتفة الرهيبة الرائعة، حين يلقي بنفسه آخر الأمر في الأعماق طوعاً وقد نَهَكَه العذاب.

لم تكن حياة كلايست حياةً، بل مجرد اندفاع نحو النهاية، مطاردة رهيبة بسكْرها الحيواني بالدم والشهوة، بالقسوة والرعب، يحفّ بها صخب كل أبواق الإثارة وصيحة المتعة اللاحقة. فثمة عصابة كاملة للشقاء تطارده: ويلقي بنفسه في الدغل كأيِّلٍ مطارَد، ويلامس في بعض الأحيان، بلفتة مفاجئة من لفتات الإرادة، أحد كلاب المطاردة، مطاردة القدر، فيضع قربانه -ثلاثة أعمال أو أربعة أو خمسة، يسري فيها الدم الحارّ وقد مسّتها صدمة العاطفة المحتدمة -ثم يستأنف اندفاعه، وهو ينزف، إلى الأحراش المنخفضة، وحين ترى عصابة المصير المحمومة أنها توشك أن تمسك به ينهض بما لديه من طاقةٍ أخيرة نهوضاً رائعاً ثم يلقي بنفسه -قبل أن يغدو غنيمة سهلة- بقفزة متعالية، في الهاوية.

* * *

---

(١) النُسالة : الخيوط المتشابكة .

(٢) جمع الصُوّة ، وهي حجر على حافة الطريق يحدد المسافة والوجهة بين بلدين . «المترجم»

صورة مَنْ لا صورة له

لست أدري ماذا ينبغي لي أن أقول لك عن نفسي،
أنــا الإنســــان الـذي لا يمكـن تعـــريفـــــه
من رسالة.

ليس لدينا من صورته إلاّ ما يَعْدِلُ العَدَم، فالرَسْمِ الضئيل المتناهي في غلظته وافتقاره إلى الرقّة، والصورة الثانية التي تعدّ، على النحو ذاته، قليلة الشأن جداً، تعرضان وجه غلام مستديراً عادياً للرجل البالغ، وجهَ أي إنسان ألماني شاب بلا تحديد، له نظرة سوداء متسائلة. وما من شيء يدلّ على الأديب في داخله، أو على مجرد رجل من رجال الفكر، وما من قَسَمة من قسماته تثير الفضول، أو التساؤل عن النفس الكامنة وراء هذه الجبهة الباردة: وإن المرء ليمرّ به من دون أن يخطر بباله شيء، غريباً، بغير رضاً أو فضول. فقد كان باطن كلايست يكمن في عمق سحيق وراء بشرته، ولم يكن من الممكن أن يَتَرَسَّم المرء سرّه ثم يصوّره من خلال وجهه.

ثم إن ذلك لم يرد مسروداً على سبيل الرواية. فكل الروايات التي تتناول ملامحه المميّزة عن معاصريه، حتى روايات الأصدقاء، ضئيلة،

وقلّما تتناول الجانب الحسّي. ولا يشعر المرء إلاّ بشيء واحد ينعقد الإجماع عليه: وهو أنه كان غامضاً، ينطوي على سرّ، وكان خلوّه مما يلفت النظر، سواء في طبيعته أم في وجهه، خلواً غريباً تماماً. ولم يكن فيه شيء يرغم الناس على الانتباه إليه، فلم يكن يجتذب الرسام إلى رسمه، ولم يكن يغري الأديب بالحديث عنه. ولابد أن ذلك كان شيئاً ما لا صوت له، ولا يمكن ملاحظته، شيئاً لم يولَ أهميةً على نحو غريب، شيئاً ضاغطاً نحو الخارج، مقاومةً للاختراق والتغلغل لا مثيل لها. لقد كان مئات من الناس يتحدثون إليه من دون أن يخطر ببالهم أنه أديب، وكان الأصدقاء والرفاق يلقونه عاماً فعاماً، من دون أن يأتوا مرة واحدة على ذكرٍ للّقاء، كتابةً أو في رسالة. ولم تجتمع اثنى عشريةً من أشكال الوصف الواردة في صورة حكايات وطُرَف من سنوات حياته الأربع والثلاثين. ويحسن بالمرء، لكي يشعر على نحو أفضل بمرور كلايست الغامض بجيله، أن يتذكر رواية فيلاند، حيث يصف وصول جوتّه إلى فايمار، والهالة الناريّة لوجوده التي تبهر عيني كل من يتناهى ضوؤها إليه ولو من بعيد. وليتذكر المرء السحر الذي كان يشعّه على الزمان بايرون وشيللي وجان باول وفيكتور هيجو، والذي يتجلّى بآلاف الأشكال، بالكلمة والرسالة والقصيدة. فأمّا كلايست فما من أحد يتناول القلم مجرد تناول ليسجّل لقاءً معه، على أن السطور الثلاثة لكليمنس برينتانو مازالت أكثر الصور الخطية التي نملكها وضوحاً وأكثرها حسيّة: «مربوع القامة، في الثانية والثلاثين، له رأس مستدير مفلطح حافل بالمعاناة، مختلط المزاج، طيّب كالأطفال، فقير ومتماسك». وحتى هذا، أي هذا الوصف الأكثر صفاءً، يصف الشخصية أكثر مما يصف الصورة.

لقد مروا جميعاً بشخصه مروراً عابراً، ولم ينظر واحد في عينيه. فمن يتجلّى له فإنما يتجلّى له من الداخل دائماً.

وقد جاء هذا من أنّ قشرته كانت بالغة القسوة (وهذه هي مأساته في جوهر الأمر). فقد كان يحتفظ بكل شيء موصَداً في ذاته. ولم تكن عواطفه ترتفع في اختلاجها إلى العينين، وكانت اندفاعاته تنهار دون الشفة قبل الكلمة الأولى. وكان قليل الكلام، ربما عن خجل، لأن لسانه كان ثقيلاً يتلعثم، ويبدو أن هذا يعود أيضاً إلى انعدام حرية الشعور، وإلى انغلاق قسري.

وقد أقر هو نفسه بهذا العجز عن الكلام، بهذا الختم الساخن على شفته، بطريقة تهزّ النفس، في رسالة له، إذ يكتب قائلاً: «هناك حاجة إلى وسيلة للاتصال. وحتى الوسيلة الوحيدة التي نملكها، وهي اللغة، لا تصلح لذلك، إذ إنها لا تستطيع أن تصورّ النفس، وما تمنحنا إياه ليس إلاّ قطعاً مهشّمة، ولذلك أحسُّ بإحساس كالرعب كلما اقتضى الأمر أن أكشف لامرىءٍ عن خبيئة نفسي». وهكذا ظل صامتاً، لا عن جمود أو خمول، بل عن نقاءٍ في الشعور ذي سلطان آسر، وهذا الصمت، هذا المظلم التأمّلي الساكن، الدائم الذي كان يلزمه وهو قاعد بين الآخرين، كان الوحيدَ الذي يلفت أنظار الناس فيه، يضاف إليه نوع من الشرود في الفكر وضبابية في وسط النهار المشرق. وكان ينقطع عن الحديث فجأة وينظر أمامه شارداً (متغلغلاً دائماً في أعماق الهاوية غير المرئيّة) ويروي فيلاند أنه «كثيراً ما كان يغمغم في نفسه بين أسنانه عند المائدة، وكان له مع ذلك مزاج إنسان يعتقد أنه وحده في المكان أو أنه موجود بأفكاره في مكان آخر ومشغول بموضوع آخر تماماً». ولم يكن يستطيع

أن يتحدث وأن يرسل نفسه على سجيّتها، وكان يفتقرَ إلى كل ما هو عُرْفي تقليدي وما هو ملزم، حتى لقد كان بعض الناس يلمسون بغير ارتياح «شيئاً مظلماً وغريباً في الضيف المتحجّر، على حين كان الآخرون يتبرّمون بحدته وسخريته وحقيقته الشامخة المتعالية (حين ينطلق في بعض المرات من ذاته بعنف وقد أثاره صمته الخاص) ولم يكن حديثه يشيع جواً من الاسترخاء في مزاجه، ولم يكن ثمة مشاركة وجدانية سَلِسة تشعّ من محيّاه ومن كلمته. ولقد أفصحت عن ذلك بأحسن وجه تلك التي كانت تفهمه على أفضل وجه، وهي راحيل، التي تقول: «كان يواكبه جوّ من الصرامة» وحتى هي التي تعدّ في غير هذا المقام وصّافةً وقصّاصة، لا تعرضه إلاّ من الداخل، لا تعرض إلاّ جو طبعه، ولا تعرض صورة مجسّدة لطبيعته. وهكذا يظل بالقياس إلينا ذلك الإنسان الخفيّ الذي «لا يمكن تعريفه».

ولم يكن أكثر أولئك الذين يلقونه ينتبهون إليه، أو كانوا ينعطفون وهم يمرون به يخالجهم شعور بالفزع والامتعاض. فأما أولئك الذين عرفوه فقد كانوا يحبونه، ومن أحبه منهم أحبه حباً جارفاً: ومع ذلك فقد كانت تسري في هؤلاء أيضاً برودةٌ من خوف خفيّ تنتاب نفوسهم وتغلّ قلوبهم وأيديهم. وأما من انفتح له ذلك المغلَق فقد كان يطلعه على كل أعماقه، غير أن كلاً منهم كان يحس على الفور أن هذه الأعماق إنما كانت الهاوية. وما من أحد يشعر بالارتياح بالقرب منه، ومع ذلك فقد كان يجتذب أقرب الناس إليه اجتذاباً سحرياً، ولم يكن أحد ممن يعرفونه يهجره كل الهجران، ومع ذلك فلم يكن أحد يحتمله، إذ كان ضغط جوّه، والحرارة الزائدة في عاطفته، والغلوّ في مطالبه (فهو يكاد يطالب كل

امرئ بالموت المشترك!) أشدّ بأساً من أن يحتملها امرؤ ثانٍ. فكلٌّ يقبل عليه، وكلٌّ يرتدّ مجفلاً من شيطانه، وكلٌّ يشعر أنه لا ينفصل عن الموت والفناء إلاّ بشبر. وحين لا يراه «بفْول[1]» في المنزل عند المساء في باريس ينطلق إلى معرض الجثث ليلتمسه بين المنتحرين. وحين لا تسمع ماري فون كلايست شيئاً عنه طوال أسبوع توعز إلى ابنها على جناح السرعة أن يبحث عنه ويمنع الشيء المرعب. أما الذين لم يكونوا يعرفونه فكانوا يحسبونه لا مبالياً وبارداً، وأما الذين يعرفونه فكانوا يرتعدون ويفزعون من النار المظلمة التي كانت تأكله، وعلى هذا فليس في وسع أحد أن يمسك به ويسانده، فهو عند أناس مفرط في البرود وعند آخرين مفرط في الحرارة. ولا يظل وفيّاً له إلاّ الشيطان.

على أنه يعرف بنفسه أن «من الخطر على المرء أن يسترسل في العلاقة معه» كما يقول ذات مرة، ولذلك لا يشكو من أحد إذا ارتدّ عنه، ومن كان قريباً إليه فقد لفحته ناره. أما عروسه فيلهلمينهِ فون تسينجهِ فقد أفسد عليها شبابها بالتصلّب في مطاليبه الأخلاقية، وأما أولريكه، أختُه الأثيرة لديه، فقد بدد بحياته ثروتها، وأما ماري فون كلايست، صديقته الحميمة فيُسلمها إلى الفراغ والوحدة، وأما هنرييتّهِ فوجل فيخطفها معه إلى الموت. وهو يعرفُ خطورة شيطانه، والأثر البعيد الرهيب لباطنه: ولذلك ينكفئ على نفسه على نحو مطرد الزيادة والتشنّج، ويجعل نفسه أكثر عزلة مما جُبِل عليه بطبيعته. وينفق أياماً بطولها في السنوات الأخيرة، في السرير مع غليونه، وهو يكتب ويؤلف، وقلّما يخرج من بيته، وحينئذ يغلب وجوده في «الحانات والمقاهي»،

---

(١) - Pfuel

وتزداد مرارة حديثه حدّةً، ويزداد توارياً عن الناس، وحين يختفي عام ١٨٠٩، بضعة أشهر، يسهّل أصدقاؤه وفاته بغير مبالاة، ولا يشعر أحد بغيابه، ولو أنه لم ينه حياته بعد ذلك على هذا النحو المسرحيّ المثير (الميلو دراميّ) لما لاحظ أحد استمرار وجوده، إذ كان قد غدا بالنسبة للعالم صامتاً كل الصمت، غريباً كل الغرابة، مستغلقاً إلى حد بعيد.

وليس لدينا صورة له، لا لكيانه الظاهري، ولا لباطنه سوى الكتابة العاكسة كالمرآة في عمله ورسائله الصريحة. ولا ريب أنه كان ثمة صورة وحيدة لمن لا صورة له، صورة رائعة هزّت القلاقل الذين قرؤوها، اعتراف فيه روح روسو، هو «تاريخُ نَفْسي»، الذي كتبه قبيل وفاته، غير أننا لا نعرفه، إذ أحرق المخطوط، أو ضيّعه الأوصياء اللامبالون على تركته بغير اهتمام، كما ضيّعوا روايته وبعض الأعمال الأخرى. وهكذا يهوي محيّاه في الظلام الذي أظلّه أربعة وثلاثين عاماً. فليس لدينا صورة له، ولا نعرف إلاّ مرافقه المظلم: الشيطان.

باثولوجيا الشعور

اللعنة على القلب الذي لا يستطيع أن يجنح إلى الاعتدال

بنتيسيليا

على أن الأطباء الذين يهرعون من برلين لفحص جثة المنتحر التي مازالت دافئة يجدون الجسد سليماً تتوفر فيه طاقة الحياة. فليس هناك عضو فيه عجز ظاهر، ولا يمكن التعرّف في أي مكان على سبب آخر للوفاة سوى سبب العنف، سوى الرصاصة التي أطلقها اليائس بيد واثقة من الهدف، في جمجمته، غير أنهم يكتبون في التقرير، من أجل تزويق الكشف بأيّ كلمة علميّة رفيعة، أنّ «المريض كلايست مصاب بحالة انفعال دموي، وأن من الممكن أن يخلص المرء إلى حالة نفسية مرضية». والقارئ يرى أنها كلمات متعثّرة، وتشخيص متأخّر عن وقته من دون دليل أو برهان. إلاّ أن الافتراضات المسبقة في التقرير تظل جوهرية بالنسبة إلينا من وجهة علم النفس، وهي أن كلايست كان صحيح الجسد مؤهّلاً للحياة، وأن أعضاءه كانت سليمة على الإطلاق. وهذا أمر لا تنقضه القرائن الأخرى في سيرته التي تتحدث كثيراً عن انهيارات عصبية خفية، وعن فساد في هضمه وبعض المتاعب. وكانت أمراض

كلايست على ما يبدو هرباً إلى المرض أكثر منها عجزاً حقيقياً (إذا شئنا أن نستعمل مصطلحاً في التحليل النفسي) وكانت تمثل حاجات ملحّة إلى راحة الجسد بعد ضروب التوتر النفسي المفرط الوَجْدِيّ. فقد كان أجداده البروسيّون قد أورثوه جسداً محكّم البنيان يكاد يكون مفرطاً في شدة أسْرِه، فلم تكن مصيبته تكمن في اللحم، ولم تكن تختلج في الدم، بل كانت تحتدم وتتخمّر على نحو غير مرئيّ، في نفسه.

غير أنه لم يكن في حقيقة الأمر مريضاً نفسياً أيضاً، أو ذا وسواس فيما يتصل بصحته، أو ذا طبيعة سوداوية المزاج مبغضة للبشر (على الرغم من أن جوته يقول ذات مرة «إن وسواسه يعد بلا ريب بالغ السوء») ولم يكن لدى كلايست استعداد مسبق، ولم يكن مجنوناً، بل كان على أقصى تقدير مفرط التوتر إذا شئنا أن ننطق بالكلمة على الوجه الصحيح، وفقاً لأكثر معاني أصلها حسيّةً وحرفيّة (لا على المعنى المنطوي على الاستخفاف الذي يتناوله تيودور كورنر الأديب المنتَفِش بعقلية طالب الثانوية لدى رواية موته الاختياريّ، والمتصل بالطبيعة المفرطة في التوتر عند البروسيّ) وإنما كان كلايست مفرطاً في التوتر بمعنى أنه متوتر أكثر مما ينبغي، وكان يتعرّض للتمزق على الدوام بتأثير تناقضاته، وكان يرتعش على الدوام في هذا التوتر الذي إذ مسّه العبقريّ كانت له اختلاجة وإيقاع كالوتر، وكانت لديه عاطفة جيّاشة مفرطة، عاطفة إحساس لاحد لها ولا أعنّة، تجنح إلى الغلوّ، وتندفع دائماً نحو الإفراط، ومع ذلك فلم تكن تستطيع قط أن تجد منفذاً بالكلمة أو الفعل، لأن أخلاقيةً مصعّدة ومبالَغاً فيها، على النحو ذاته من الشدة، وإنسانية ملتزمة، كانطيّة وفوق الكانطيّة، كانتا تصدّان

العاطفة الجيّاشة وتكبتانها بأوامر إلزامية قسريّة. لقد كان جيّاش العاطفة إلى درجة التهتّك مع حسّ طهارة يكاد يكون مرضيّاً. فكان يريد أن يكون صادقاً دائماً، وكان يضطرّ إلى أن يُلزم نفسَه الصمت. ومن هنا كانت هذه الحالة المتمثلة في التوتّر الدائم والاختزان، وهذا العذاب الذي لا يطاق، الناشئ عن قوة الاندفاع النفسي مع الشفاه المطبَقة. كان فيه كثير من الدم مع كثير من الدماغ، وكثير من المزاج مع كثير من التهذيب، وكثير من الرغبة مع كثير من الأخلاق، وكان مغالياً في شعوره بمقدار ما كان أكثرَ من صادقٍ في فكره. وهكذا كان الصراع يتوتّر على نحو يزداد عنفاً مع الأيام خلال حياته كلها، وشيئاً فشيئاً كان لابد للضغط أن يؤدي إلى الانفجار، إذا لم ينفتح صمّامٌ ما. ولم يكن لكلايست صمام، ولا استِرواح (وكانت هذه مصيبته في نهاية المطاف): فلم يكن يفضي بمكنون نفسه في الكلمة، ولم يكن شيءٌ من ضروب التوتر عنده يفيض في أحاديث أو ضروب لهو أو مغامرات شهوانية صغيرة، أو يغرق نفسه في الغَوْل والأفيون. ولم تكن خيالاته الجامحة وغرائزه الفائقة الحرارة (والغامضة في الغالب)، تنطلق من عقالها انطلاق المتهتك إلا في الأحلام (في أعماله)أما حين يكون يقظان فكان يخضعها بيد فولاذيّة من دون أن يستطيع قتلها تماماً. ولو كان على جانب من التراخي واللامبالاة والتصابي والاستخفاف لتخلصت عواطفه الجيّاشة من ذلك السلوك الخبيث، سلوك الحيوانات المفترسة المعْتَقَلة، ولكن ذلك الأكثر جموحاً وتهتّكاً في شعوره كان من المتعصبين للأخلاق، وكان يمارس تدريباً أساسياً بروسيّاً ضد نفسه ذاتها، وكان في صراع دائم مع نفسه، وكان باطنه كقفص تحت الأرض لشهوات كُبِتَت

ولكنها لم تتهذّب، وكان يصدها دائماً بحديدٍ محمّىً حتى التوهّج الأحمر، تحرجه إرادةٌ متناهية في القسوة. ولكن الوحوش الجائعة في داخله كانت ما تفتأ تتواثب، وقد مزّقته آخر الأمر.

وهذه العلاقة الحرجة بين الطبيعة الحقيقية والطبيعة المقصودة من قبله ذاته، هذا التوتر المفرط الدائم بين الدافع ونقيضه جعل من عذابه قدَراً. وكان شطراه لا يتلاءمان، بل يحتكان على الدوام احتكاكاً دموياً: لقد كان إنساناً روسيّاً، متخطيّاً للحدود، متعطشاً إلى التحليق، وهو مع ذلك مقيّد في البزّة الرسمية لنبيلٍ من مقاطعة براندِنبورج[1]، وكانت له رغائب كبيرة وعنده مع ذلك شعور إلزامي صارم لا يبيح له أن يتراجع أمامها. وكان عقله يطالب بالمثالية، ولكنه لم يكن يطالب بها العالم مثل هولدرلن (المأساويّ الآخر في الفكر): لم يكن كلايست يطالب بالأخلاق للآخرين، بل لنفسه وحدها، ومثلما كان يبالغ في كل شيء - وهو المبالغ الأشدّ رهبة في كل شعور، وفي كل فكرة - فهو يبالغ أيضاً في هذه المطالب الأخلاقية: فحتى العرف الجامد يبعث فيه الحرارة ويحمّيه إلى درجة الاحمرار ليبلغ به إلى العاطفة الحماسية. أمّا أن أحداً من الأصدقاء والنساء والبشر لم يكن يسد حاجته فإن ذلك ما كان ليكدّر صفوه. وأمّا أنه لم يكن كفؤاً لنفسه ذاتها، وأنه، على رغم ما كان لديه من الحرارة، لم يكن يستطيع أن يصقل نفسه، فذلك ما كان يدمّر كبرياءه المرّة بعد المرة. وكان يحاكم نفسه على الدوام، إذ كان قاضياً صارماً - «تحيط به هالة من الصرامة» كما كانت تقول راحيل، وكان أشدّ ما يكون صرامة في أمر نفسه. وحينما كان يطلّ بنظره على

---

١ - مقاطعة في بروسيا .

داخل نفسه - وكانت لدى كلايست الجرأة على الرؤية الحقّة، وعلى أن يمدّ نظره إلى آخر الأعماق - ينتابه الفزع كمن رأى غولاً. وكان مختلفاً تماماً عمّا أراد لنفسه أن تكون، ولم يُرِدْ أحدٌ من نفسه أكثر مما أراد، وقلّما فرض إنسان على نفسه مطاليبَ أخلاقيةً أكثر مما فرض هاينريش فون كلايست (مع هذه المقدرة الضئيلة على تحقيق مثال مطلق).

ذلك لأن وكْراً كاملاً من أفاعي الشياطين كان يحضن بيوضه تحت الصخرة الباردة المغطّاة التي لا سبيل إلى اختراقها، وهي صخرة تحجّره، وكانت كل أفعى تلقى تحريضاً من الأخرى، على أن الغرباء لم يحدسوا قطّ هذه الكتلة المتشابكة الجهنميّة وراء انغلاق كلايست البارد المتمكّن، ولكنه كان يعرف ذلك بنفسه معرفة صحيحة إلى حد رهيب، كان يعرف هذه التربية المعقدة ذات اللهيب المندلع للحماسة في أعمق ظلال نفسه، فقد اكتشفها وهو فتى، وظلت تكدّر صفوه طوال حياته كلها: وإنما تبدأ المأساة الحسيّة لكلايست في وقتٍ مبكر، وكان التوترُ المفرطُ بدايتَها، وكان التوترُ المفرطُ نهايتَها. ولم يكن ثمة ما يدعو إلى اجتناب أزمة شبابه هذه الحميمة إلى الحد الأقصى في حياء مصطنع بعد أن أفضى بها، بنفسه، إلى عروسه وإلى صديقه، ثم إنها المدخلُ الأدبيّ الذي ينزل منه إلى متاهة عاطفته الجيّاشة. فحين كان طالباً حَدَثاً في الكلية الحربية كان قد أقدم، قبل معرفته بالمرأة، على ما يفعله كل الفتيان أولي العواطف المحتدمة تقريباً، في مثل سنه، إبّان الانبعاث الربيعيّ للرغبة الجنسية. ولما كان هو كلايست، فقد عانى من الناحية الأخلاقيةَ عناءً لا حدّ له من ضعف إرادته هذا، وكان يشعر أن مثل هذه الشهوانية تلطّخ نفسه وتضعضع جسده، وكان خياله

الفظيع المغالي، الذي يستغرق دائماً في الصور الرهيبة، يُخيل إليه نتائج مرعبة في سن حداثته. فما يتجاوزه الآخرون مع الأيام بسهولة كما يتجاوزون إصابة طفيفة، يفترسه من الداخل مثل قرحة سرطانية إلى أن يبلغ مبلغاً عميقاً من نفسه. فهو يشوّه، منذ كان في الحادية والعشرين، العيب (الذي هو محض خيال) في الجنس عنده إذ يصل به إلى أبعاد عملاقة. وهو يصف في رسالة ذلك الفتى (المخترَع بلا ريب) في المستشفى الذي يتعرض للدمار بفعل «غوايات شبابه»، بأن له «أطرافاً عارية شاحبة معروقة، وصدراً غائراً، ورأساً يتدلّى من الوهن»، لمجرّد تحذير نفسه وردعها. وإن المرء ليحسّ كيف كان هذا الفتى البروسيّ يتعرّض، بلا ريب، للافتراس من قبل اشمئزازه من نفسه وخجله من الانحطاط الذي بلغه حين لم يقدر على الدفاع عن نفسه ضد شهوته. ويضاف إلى ذلك التصعيد المأساوي حقاً، وهو أنه كان قد خطب، مع شعوره بالعجز الجنسيّ، فتاة طاهرة الذيل عديمة الخبرة، وجعل يلقّنها دروساً في الأخلاق تملأ أعمدة من الصحف (على حين كان هو نفسه يشعر أنه ملوّث وملطّخ حتى آخر ركن من نفسه)، ليشرح لها الواجبات الزوجية وتلك الواجبات المتعلقة بالأمومة المقبلة (على حين كان يشك بعدُ في قدرته على أداء واجب الرجل الزوجي).
ومنذ تلك الأيام يبدأ ذلك الاختزان الرهيب عند كلايست، ذلك الاختزان الذي يكبته في خزي وخجل إلى أن يثب على شفته ذات مرة، ويفضي إلى صديق بالأفكار الجنونية، والعار الذي يتوهمه، والذي يوهن أعصابه. على أن الصديق - وكان اسمه بروكيس - لم يكن على شاكلة كلايست، لم يكن من أهل المبالغة، بل أحاط بالموقف بنظرة

شاملة على الفور في أبعاده الطبيعية الواضحة، وأشار على كلايست بطبيب في فورتسبورج، وفي أسابيع قلائل حرّره الجرّاح - عن طريق عملية جراحية في الظاهر، ولكن بالإيحاء على الراجح - من النقص الموهوم في الجنس.

والآن أصبح الجنس عنده سليماً من الناحية العضوية، غير أن شهوانية كلايست لم تتخذ وضعاً سويّا، محدداً بصورة كاملة أبداً. وليس هناك حاجة بعد هذا في سيرة بشرية إلى التطرّق إلى «سرّ الحزام»[1] غير أن هذا الحزام بالذات تستكنّ فيه أشد طاقات كلايست خفاءً، وعلى الرغم من مستواه الفكري الرفيع فإن مزاجه يتحدّد في الأصل انطلاقاً من استعداده المتذبذب على نحو غريب والمتسم مع ذلك بالشهوانية النموذجية على الإطلاق. ولاريب أن كل تهتكه النشوان، المفرط، المطلّق العنان، الجامح، الذي يحلو له أن ينقّب في الصور، وأن ينسكب في ضروب من التحليق، يستمدّ معدنه من تلك الأشكال الخفيّة من الإفراط. وقد لا يوجد في الأدب كله أبداً خيال أدبيّ اتخذ بمثل هذا الوضوح السريريّ صورةَ رجولة الفتيان المنغمسة في المتعة المستَبَقة، والتي يحتدم أوارها بالأحلام، وتنهك قواها وتضنيها بالأحلام. وعلى الرغم من أن كلايست يعد فيما عدا ذلك أكثر الوصّافين موضوعية وجلاءً فإنه يتحوّل في طرائق الشهوة على الفور إلى مفرط مغدقٍ على الطريقة الشرقية، وتتحول رُؤاه إلى أحلام شهوانية منفعلة تتفاقم إلى أشكال من التصعيد الحالم (فقرات الوصف في مسرحية بنتيسيليا، والصورة التي تتردّد أبداً للعروس الفارسية التي تخرج صاعدة من الحمام

(١) Geheimnis Des Guertels.

وهي تقطر حافية بلا صندل) - فعند هذا العصب تعد عضويته الخفية بأسرها مكشوفة تختلج عند أقلّ لمسة. وههنا يحس المرء أن حالة الاستثارة الشهوانية في صباه لم تكن قابلة للاستئصال، وأن هذه القابلية المزمنة للالتهاب في شهوته ظلت باقية على رغم قهره لها وعلى الرغم من أنها صمتت أيضاً في السنوات اللاحقة. وذلك أن شيئاً ما ههنا، ما عاد قطّ إلى توازنه، ولم تسلك حياة كلايست الجنسية في أي وقت من الأوقات، وفي أي منحى من المناحي خطاً ثابتاً أو خطاً مستقيماً على المسار ذي الأثر العادي للبشرية السليمة، فكل علاقات كلايست تحتفظ بهذا التفريط والإفراط في أكثر الأشكال تبدّلاً، وتتداخل ألوانها كقوس قزح في أشد التوكيدات واللُّوَيْنات غرابة وخطورة، ولأنه كان يفتقر إلى قوة الاندفاع المباشر للرغبة (وربما للقدرة أيضاً) في المجال الجنسيّ، لذلك كان قادراً على كل أشكال التعدد في الجوانب وعلى المشاعر المتدرّجة من مرحلة إلى أخرى: ومن هنا أيضاً جاءت معرفته السحرية بكل مفارق طرق الشهوة ومساربها الجانبية، وكل أشكال الاختلاط في الشهوة وتنكُّرها، وهذه المعرفة الغريبة بالغريزة وتلبُّسها بثياب أخرى. بل إن التوجُّه الأصيل نحو المرأة، هذا التوجه ذاته لا يستعصي تماماً على التبديل، فبينما يكون القطب عند جوتّه وأغلب الأدباء متجهاً نحو المرأة اتجاهاً خالصاً تماماً مهما يكن من تأرجحه في ذبذبة متعددة الجوانب، تتلمّس غريزة كلايست غير المتمكّنة كلّ جهات الهدف. وليقرأ المرء رسائله إلى «روهله»، و«لوزه»، و«بفول»: «لقد تأمّلت جسدكَ الجميل مراراً حين كنت تنزل إلى البحيرة... في تون[١]

(١) Thun في سويسرا .

بأحاسيس كأحاسيس البنات حقاً»، أو على نحو أوضح: «لقد شيّدتَ عصر الإغريق من جديد في قلبي، ولقد كان في وسعي أن أنام معك» - ولو قرأها لظنّه لواطيّاً. غير أن كلايست ليس بالمَمْحول، وإنما اتخذ إحساسه الجنسيّ أشكالاً شعورية شديدة فحسب. فهو يكتب إلى "الوحيدة"، إلى أولريكه التي كانت مع ذلك أخته غير الشقيقة بأسلوبٍ ليس أقل التهاباً، بأسلوب مترع بذلك النقيض من الحرارة الشهوانية في الاحساس النفسيّ (وقد سافرت معه في ثياب الرجال في محاكاة ساخرة على نحو غريب للجانب الإنثوي في إحساسه). فهو يخلط دائماً كل خلجة من خلجات شعوره بالملح الأجاج من شهوانيته المفرطة، ويثير الفوضى دائماً في الأحاسيس على هذا النحو. فهو يتذوق مع لويزه فيلاند، ابنة الثالثة عشرة فتنة الإغواء الفكريّ دون العلاقة الجسدية، ويشدّه إلى ماري فون كلايست شعور الأمومة. أما المرأة الأخيرة، هنرييتّه فوجل فلا تكاد تربطه بها رابطة (وما أفظع هذه الكلمات)، وإنما هو الشغف الشهواني الجنونيّ بالموت. ولا تعدّ علاقةٌ لكلايست بامرأة ما، أو برجل ما، قط، واضحةً وبسيطة، ولا تكون حباً أبداً، بل هي مزيج دائماً، شيء مبالغ فيه، هي دائماً ذلك الإفراط والتفريط اللذان يشكّلان المتنفّسَ الحقيقيَّ لشهوته. وهو ينطلق دائماً «في فوضى من شعوره» -كما يقول عنه جوتهٍ بكلمته ذات الإضاءة السحرية، وهو لا يستمد قط في معاناةٍ ما من قدرته على الحب، ولا يستنفد قط تلك القدرة مهما ينقّب في الأعماق، ولا يتحرّر قطّ (مثل جوته) عن طريق الفعل أو الهرب، ويظل دائماً معلّقاً من دون أن يُدرك تماماً، «وهو المتودد المتعالي عن الحسّ والمتسّم به» وقد نهكته السموم الحادّة في

دمه. وكذلك لا يكون كلايست في الشهوانية أيضاً هو المطارِد، بل الطريدَ، عبداً لشيطان الحماسة. ولكن لما كان كلايست ينطوي على الالتباس من وجهة الجنس إلى هذا الحد، وعلى الإشكال إلى هذه الدرجة، وربما لأنه لم يكن يتمتع ههنا بالقيمة الكاملة من الوجهة الجسدية، ولم يكن يجري على نسق واحد، فهو يتفوّق على كل الأدباء الآخرين من حوله بالمعرفة الشهوانية. وكان الجو الفائق الحرارة في دمه، والتوتر الشديد المؤدي إلى التمزّق في أعصابه على الدوام يستخرجان من الأعماق أشدّ رواسب الشعور خفاءً: فالشهوات الغريبة التي تغشاها ظلمة الغَسَق في العقل الباطن عند الآخرين وتفيض، تنبثق عنده بألوان الحمّى وتتخلّل شهوة شخصياته تخللاً نارياً وهي سابحة في الهواء. ومن خلال تصعيد العنصر الأساسيّ -ويعد كلايست فنّاناً بحدّة ملاحظته من ناحية، كما يعد كذلك بتصعيد الأبعاد- يدفع بكل شعور إلى المستوى الباثولوجي، وكل ما يسمى بطريقة فجّة بالباثولوجيا الجنسية يتم تصويره في عمله في صور تكاد تكون سريرية: فهو يصعّد الذكورة إلى الرجولة، ويكاد يصعّدها إلى الساديّة (أخيل وعاصفة الشعاع)، ويصعّد العاطفة الحماسيّة إلى الشبق الأنثوي الدائم[١] والانتشاء بالدم وحب القتل (بنتيسيليا) والعطاء الأنثوي إلى ماسوشية واستعباد (كيتشن فون هايلبرون)، ويضاف إلى هذا كل القوى المظلمة في النفس كالتنويم المغناطيسي والجَوَلان[٢]، والتنبؤ بالغيب. فكل ماهو مدوّن في التاريخ الطبيعي للقلب على أول صفحاته، وغرائب الشعور، وإطلالة الإنسان

---

(١) Nymphomania

(٢) السير أثناء النوم .

على حافته الأخيرة، هذا، وهذا بالذات، هو ما يغريه بالشكل الأدبيّ.

ومع الأيام تزداد سيطرة هذا الطابع للأحلام الجامحة المفرطة في حرارتها الحسيّة، في عمله: ولم يكن يرى سبيلاً لطرد الأرواح الشريرة والقوى الملتهبة في دمه إلاّ بطردها بسوط حماسته وإدخالها في شخصياته. فالفن عنده تحضير أرواح، وطردٌ للأرواح الشريرة من الجسد المعذب بإدخالها في عالم الخيال، وشهوته لا تنهي حياتها، بل تتناهى في الحلم فحسب: ومن هنا جاءت هذه الأشكال من التشويه التي تدخل مجال العملاق والخطير، تلك الأشكال التي أفزعت جوتّهٍ وأحدثت صدمةً عند بعض الناس غير المطلعين.

ولكن ما من شيء يعدّ من أجل ذلك أشدّ خطأً من أن يرى المرء في كلايست الرجل الشهوانيّ (فالشهوة تفسر استعداد كل طبيعة تفسيراً هو أكثر حسيّةً فحسب، من العواطف الفكرية المجردة) فأمّا أن يكون شهوانياً، بمعنى المستمتع، المتهتّك -فهو يفتقر افتقاراً كاملاً إلى لحظة توكيد المتعة،وإنما يمثل كلايست نقيض المستمتع، فهو المُعاني، والمعذّب من قبل عواطفه، وهو اللامنجز، واللامحقّق لأحلامه الحارة، ومن هنا جاء المختَزن والمضغوط والمتدفق إلى الوراء والفائر من شهواته. فهنا أيضاً يبدو كعهده في كل مكان، في صورة المدفوع، في صورة طريد الشيطان، فهو أبداً في صراع مع ضروراته القسرية ودوافعه، إذ يعاني معاناة رهيبة من هذه القسريّة في طبيعته. ولكن الشهوة ليست إلاّ واحداً من مجموعة الكلاب المزبدة التي تطارده عبر الحياة، على أن عواطفه الجيّاشة الأخرى ليست أقل خطورة ولا أقل تعطشاً للدماء، لأنه يدفع بكلٍّ منها -بحكم كونه أكثر المبالغين الذين عرفهم الأدب الحديث رهبة-

إلى حد الإفراط. فهو يثير في كل محنة من محن النفوس، وفي كل شعور حمّى تصل بهما إلى الجنوني، إلى السريريّ، إلى الانتحاريّ. فههنا جحيم من العواطف المحتدمة يفغر فاه حيثما يتلمّس البصر طريقة نحو عمل لكلايست أو نحو تعبير عن مزاجه. لقد كان مترعاً بالكراهية، طافحاً بالضغينة، بل ملآنَ من توفّزٍ عدواني مكبوت. أمّا مقدار الرهبة التي يعتمل بها هذا التعطّش الخائب إلى القوة، في داخله، فذلك ما يلمسه المرء حين يتحرّر الحيوان المفترس من القبضة الضاغطة، وينقضّ على أكثر الناس شموخاً، على مثل جوتّه أو نابليون: «أنا أريد أن أنتزع الإكليل من جبينه»، وتلك هي ألطف كلمة تصدر عن كراهيته لذلك الذي تحدث إليه من قبلُ جاثياً «على ركبتي قلبه». وثمة وحش آخر من العصابة الرهيبة، للمشاعر المتجاوزة للحدود: وذلك هو الطموح، الذي يمت بصلة الأُخُوّة إلى وحش مسعور آخر هو الكبرياء التي تدقّ الأعناق، والتي تدوس كل حجة بنعلها. ويلي ذلك مصّاص للدماء كامن في دمه وفي دماغه، هو الكآبة المظلمة، ولكنها ليست حالة نفسية سلبية كتلك الموجودة عند ليوباردي وليناو، ليست ظلمة موسيقية في القلب، بل هي «غمّ لا أقدر على التحكّم فيه» كما يكتب، إنه ضرب من الحمّى القاتلة العدوانية اللاهبة، عذاب متوقّد يردّه إلى العزلة بجرح مسموم مثل فيلوكتيت[1]. وتنشأ عن ذلك مرة أخرى محنة جديدة، هي العذاب الناشئ عن كونه غير محبوب، والذي يُفضي به في «أمفيتريون» إلى خالق الطبيعة، وهو أيضاً مصعّد إلى جنون الوحدة،

---

(١) Philoktel ، هو ابن بياس ، من أبرز المحاربين في حصار طروادة ، صاغ منه سوفوكل تراجيديا رائعة .
المترجم

ومهما يكن ذاك الذي يحركه فهو يتحول إلى داء وإفراط، فحتى الميول الفكرية والذهنية إلى الأخلاقيّة والحقيقة والعدل يشوّهها إفراطه ليصل بها إلى أهواء جامحة. فالتعلّق بالحق يتحوّل إلى لجاج (كولهاس) والتعلق بالحقيقة يتحوّل إلى تعصب يجنح إلى الإثارة، والحاجة إلى الأخلاقية تتحول إلى مذهبية باردة مفرطة في الحدّة، ويظل دائماً يدفع بالأمور خارج حدودها. ويظل الخطّاف المعقوف للسهم المرتد، دائماً في اللحم الذي يعتريه التآكل شيئاً فشيئاً بفعل كل قُلويّات الخيبة ومرارتها. ذلك لأن كل هذه الدوافع المحوّلة إلى عواطف، هذه السموم المثيرة الشديدة الحُمَة[1] لا تستطيع أن تغادره تماماً، وهي تدخل في مرحلة تخمّر خطير: وذلك أنه كان يفتقر إلى إفراغ الشحنة في الفعل (كما كان الحال في شهوته). فكراهيته لنابليون تتفاقم إلى التفكير بقتله وطرح الفرنسيين أرضاً بالجَلْد -غير أنه لا يتناول الخنجر، ولا يحمل حتى البندقية في صف أو طابور: بل يريد طموحه من خلال «جيسكارد» أن يفوق سوفوكل وشكسبير معاً- غير أن هذه القطعة تظل عاجزةً ومبتورةً. وتندفع كآبته نحو الآخرين، وتبحث خلال عشر سنوات عبثاً عن رفيق إلى الموت -غير أنه ينتظر عشر سنوات إلى أن يجد الرفيقة في زوجة خائبة الأمل مصابة بالسرطان.

أما دافع العمل عنده وطاقته فلا يغذيّان إلاّ أحلامه ويجعلانها جامحة متعطشة إلى الدماء. وهكذا تنمو كل العواطف المحتدمة فيه وقد نفث الخيال فيها الحرارة بغير انقطاع، مَدارِيّةً تصل إلى درجة من الإثارة المفرطة والتوتر الذي يمزق أعصابه أحياناً، ولكنه لا يقدر على أن يصهر

---

(١) Virulent بمعنى ذي المفعول السمّي الشديد .

«هذا اللحم المفرط في صبابته» كما يقول هاملت. وعبثاً يهيب بالعواطف أن اهدئي، اهدئي! فهي لا تغادره، ويظل البخار الحارّ ينطلق بصفيره حتى الدفقة الأخيرة من أعماله، ذلك البخار الناشئ عن تضخُّم الشعور، ولا يكفّ شيطانه السوط عنه، فلا بدّ له أن يواصل المسير خلال أدغال مصيره في مطاردة خالدة حتى الهاوية.

طريد تطارده كل العواطف المحتدمة -ذلك هو كلايست، كما لم يَكُنْهُ أحد. غير أنه ما من شيءٍ خليق أن يكون أفحشَ خطأً من أن يرى المرء فيه، من أجل ذلك، إنساناً مطلق العنان، ذلك لأن هذا هو عذابه الأقصى، ومأساته الأصلية، وهو أنه كان يواصل جَلْد نفسه بكل سياط عواطفه وأفاعيها، ويشد الأعنّة على الدوام حتى إن هذا السور الجامد من إرادته ليمزّقه وهو يردّه إلى الوراء بينما يريد هو التقدم إلى الأمام، وفيما عدا ذلك يقابل ذلك الطراز الذي يمت إليه بصلة قربى جد عميقة، الأديب الذي يقضي على نفسه بنفسه، ممثّلاً في جنتر، وفرلين ومارلو، أي أديب العاطفة الجامحة المحلِّقة، إرادةٌ ضعيفة كإرادة النساء، وهؤلاء تطغى عليهم غرائزهم وتسحقهم، ويقضون على أنفسهم بالشراب والميسر وإهدار العمر والضياع، وتسحقهم زوبعة كيانهم الداخلي: وهم لا يسقطون بغتة، بل ينزلقون نحو الأسفل شيئاً فشيئاً، ويتدحرجون من دَرْكٍ إلى دَرْك، إذ تزداد مقاومة الإرادة عندهم ضعفاً مع الأيام. أما عند كلايست -وههنا، وههنا فحسب تكمن جذور المأساة الكلايستية- فيقف في مواجهة العاطفيّةِ الشيطانيةِ الشديدةِ في الطبيعة، إرادةٌ للفكر شيطانيةٌ بالقدر ذاته (مثلما يقترن، في العملَ الفني، صاحبُ رؤيا جامحٌ سكرانُ بامرئٍ ذي مقدرة وحساب يتسم بالبرود والصحو والرؤية

الواضحة على نحو فائق) على أن إرادته المضادة للغريزيّ فائقةُ القوة كالغريزة ذاتها. وهذه القوة المزدوجة المتعارضة تصعِّد كفاحه الداخليّ إلى المستوى البطوليّ. وفي بعض الأحيان يبدو هو نفسه مثل بطله جيسكارد الذي يتخلله الصديد من الدمامل وهو في خيمته الداخلية العميقة (في نفسه)، وتغشاه الحمّى بفعل كل العصارات الخبيثة، ويعاني، ولكنه يتماسك بقوة إرادته، ويواجه الناس وهو يوصد بحركة هائلة حنجرته على سرّه. فإن كلايست لا يتراجع مقدار قدم، ولا يدع نفسه تتردّى بلا إرادة في هاويته الخاصة. وتنتصب الإرادة فولاذيةً في مواجهة هذا الانسحاب الهائل لعاطفته:

قفي، وانتصبي صامدةً، مثلما تنتصب القبّة
لأن كلاً يريد أن يهدّ لبناتها.
وقدّمي هامتك، كحجر البناء الأخير،
إلى بُروق الآلهة، وناديها: فلتصيبي!
ودعي النفس تتصدع حتى القدمين،
ما دامت نفحة من ملاط وحجر
متماسكة في هذا الصدر الفتيّ.

فهو يضع في مواجهة القدر هذا التجبُّر المقدس، وفي مواجهة القضاء على الذات يقيم سداً محكماً قوياً يتخذه من الدافع العاطفي من أجل المحافظة على الذات والارتقاء بها. وهكذا تتحول حياة كلايست إلى صراع العمالقة مع الآلهة، إلى كفاح جبابرة ذي طبيعة مصعّدة: ولا تتمثل مأساويته في أنه كان يأخذ من أحد الجانبين أكثر مما ينبغي، ومن الجانب الآخر أقل مما ينبغي، بل كان لديه من الجانبين أكثر مما ينبغي،

كـان ينطوي على كـثيـر من الفكر مع كـثيـر من الدم، وعلى كـثيـر من الأخلاقيـة مع الكثير من العـاطفة المحتدمـة، وعلى كثير من التـهذيب مع الكثير من الانفلات.

وكان من أشد الناس إفراطاً، وكانت العلة التي «لا دواء لها والتي كان هذا الجسد المصمّم تصميماً جميلاً مصاباً بها، فيضاً من الطاقة في الحقيقة (كما يقول جوته). ومن أجل ذلك كان لا بد له أن ينفجر كمرجل زيد في حرارته: ولم يكن شيطانه التوسّط، بل كان الإفراط.

خطّةُ الحياة

كل شيء فيَّ متداخلٌ متشابكٌ كالنُّسالة المقطّعة في رأس المِغزل.

من رسالة في عهد الصبا

لقد شعركلايست في نفسه بهذه الفوضى في شعوره منذ وقت مبكر فهو يشعر وهو بعدُ غلام في منتصف الطريق إلى الوعي، كما يشعر على نحو أشد بكثير وهو ضابط حرس في العشرين، بالفوران الغلاّب في شعوره إزاء العالم الضيق. ولكنه يحسب أن هذا الاضطراب وتلك الغربة ليستا إلاّ اختماراً للشباب، وموقفاً تعيساً في الحياة، وقبل كل شيء، نقصاً في الإعداد والتمهيد، وفي النظام. وفي التربية. والحق أن كلايست لم يُربَّ قط من أجل الحياة: فهو ينتقل من بيت أبويه المهجور إلى رعاية واعظ مهاجر، فإلى الكلية الحربية حيث يراد منه أن يتعلم فن الحرب على حين كان يميل أعمق الميل إلى الموسيقا، وكانت هذه هي الوثبة الأولى لشعوره في اللانهائي ولكن لم يكن يباح له أن يعزف على الناي إلاّ في الخفاء (ويقال إنه كان يتقنها إتقان البارعين). ففي النهار كان يقوم بالخدمة العسكرية في الجيش البروسيّ الصارم ويمارس أعمال

التدريب فوق الحصى الرملية في قفار بلاده. أما حملة عام ١٧٩٣ التي تزج به آخر الأمر في حرب حقيقية، فقد كانت أكثر الحملات في التاريخ الألماني فواجعَ وبؤساً وإملالاً وبُعداً عن البطولة، ولم يأتِ على ذكرٍ لها قط من حيث هي عمل حربي: إلاّ أنه يتنهد في قصيدة له إلى السلام معبّراً عن شوقه إلى الخلاص من هذا العبث.

ويقع اللباس العسكري منه موقعاً ثقيلاً على صدره الرحب، ويشعر بطاقات تتخمّر في نفسه، ويشعر أيضاً أن هذه الطاقات لا تستطيع أن تخرج إلى العالم بصورة فعّالة ما لم يعرف كيف ينظّمها. ولم يُرَبِّه أحد، ولم يعلّمه أحد، فهو يريد أن يكون مربيَّ نفسه، وأن «ينشئ لنفسه خطة حياة»، أو « أن يعيش الحياة الصحيحة» كما يقول. ولمّا كان بروسيّاً فلا بد أن تكون فكرته الأولى فكرة النظام، فهو يريد أن ينشئ نظاماً داخل نفسه، و« أن يعيش على النحو الصحيح» وفقاً لمبادئ، ووفقاً لأفكار وأصول. وهو يعتقد أنه يستطيع أن يُلجم هذه الفوضى في نفسه عن طريق حياة متزنة تحكمها قواعد وأنماط، «ليدخل في علاقة تقليدية مع العالم». وفكرته الأساسية: أن كل إنسان لا بد أن تكون له خطة حياة، وهذا الجنون لا يفارقه بعدُ حتى نهاية حياته تقريباً. «فالإنسان الحر المفكّر لا يظل واقفاً حيث تدفع به المصادفة. بل يشعر أن المرء يستطيع أن يرتفع بنفسه فوق مصيره، بل يشعر أن من الممكن أيضاً توجيه المصير، إذا فهِم هذا بمعناه الصحيح، فهو يقرر وفقاً لعقله أي سعادة هي الأعلى عنده، ويرسم لنفسه خطة حياته..... ومادام الإنسان غير مستعد لإنشاء خطة حياة لنفسه فهو قاصر وسيظل كذلك، فهو يدخل تحت وصاية أبويه طفلاً، أو تحت وصاية القدر رجلاً» -وعلى هذا النحو

يتفلسف ابن الحادية والعشرين ويحسب أنه يهزأ بالقدر. غير أنه مازال يجهل أن مصيره يكمن في الداخل، وأنه في الوقت نفسه بعيد عن متناول طاقته.

ولكنه ينغمس في الحياة انغماساً شديداً، فيخلع الثوب العسكري- ويكتب قائلاً: «لقد أصبحت الجنديّة بغيضةً إليّ حتى أصبح الإسهام في العمل في خدمة أغراضها عبئاً ثقيلاً عليّ شيئاً فشيئاً». ولكن كيف السبيل إلى الخلاص من نظام والعثور على آخر؟ لقد سبق أن قلت إن كلايست لو لم تكن فكرته الأولى هي النظام لما كان بروسيّاً. وأقول الآن: إنه لو لم يكن يعلق الأمل على الثقافة في كل شيء من أجل هذا النظام الداخلي لما كان ألمانياً. فالثقافة إنما هي المعرفة السرية السحرية بالحياة، عنده وعند كل ألماني، فليتعلم، ليتعلّم كثيراً من الكتب، وليجلس إلى المحاضرات، ولينسخ كتب المحاضرات، وليصغِ إلى الأساتذة الجامعيين- هكذا ترتسم معالم الطريق إلى العالم عند الشابّ.

فكلايست يأمل أن يلمس روح العالم بالمبادئ والنظريات، بالفلسفة وعلم الطبيعة والرياضيات وتاريخ الأدب، وأن يستخرج الشيطان من نفسه بالعزائم. وهكذا يزج المُبالِغ الخالد بنفسه كالمجنون في خضمّ الدراسة. وكل ما يفعله، وكل ما يلمسه، يبث فيه الوهج بإرادته الشيطانية، فهو يسكر بالصحو ذاته، ويصنع من الحذلقة عربدة صاخبة. وهو يرى، مثل سلفه الفكري الألماني، مثل الدكتور فاوست، طريق العلوم المتدرّج والبادئ بمقدمة مستفيضة، أطول مما ينبغي، فهو يريد أن يأتي على كل شيء بقفزة واحدة، وأن يتعرّف آخر الأمر، من خلال المعرفة، على الحياة ذاتها، على الشكل «الحقيقي» للحياة. ذلك

لأنه يعتقد، إذ ضلّلته كتابات عصر التنوير، وبكل عصبية إرادة الاندفاع، بإمكانية اكتساب «الفضيلة» بالمعنى الذي كان عند الإغريق، بمعادلة للحياة يستطيع المرء بوساطتها أن يكتسب المعرفة والثقافة بالحساب ليطبقها بعد ذلك مثل جدول رياضيّ، مثل جدول لوغاريتم، على أمثلة متنقلاً من حالة إلى حالة. ومن أجل ذلك يتعلم تعلّم اليائس، فحيناً يتعلم المنطق، وحيناً آخر الرياضيات البحتة وطوراً يتعلم الفيزياء التجريبية، ثم يعود إلى اللاتينية والإغريقية، وكل هذا «بنشاط متناهٍ في الجهد»، ويحسّ المرء بوضوح أنه لا بدّ أن يصرّ على أسنانه ليحتمل ذلك: «لقد وضعت نصب عينيّ هدفاً يقتضي الجهد المتواصل من كل طاقاتي واستغلال كل دقيقة من الوقت إذا أردت بلوغه». غير أن هذا «الهدف» لا يتبيّن له بعدُ على مرور الأيام، فهو يتعلّم في الفراغ، وكلّما أمعن في تكتيل المعارف التفصيلية تضاءلت معرفته بالهدف الداخليّ. «ما من علمٍ أحب إليّ من سواه، فهل ينبغي لي أن أنتقل دائماً من عالم إلى آخر، وأظل عائماً على السطح فحسب، من دون أن أتعمّق في أي واحد منها؟ وعبثاً يعظ نفسه لمجرد أن يقنعها بفائدة عمله، وليعلّم عروسه، بطريقة متحذلقة، آليةً متحذلقةً في السلوك الأخلاقي، ويعذّب الفتاة المسكينة شهوراً بطولها كأستاذ المدرسة المهووس بالأسئلة والأجوبة الصبيانية المتشبثة بمظاهر العقلانية، والتي يدوّنها لها بدقة وعناية «ليثقّفها». ولم يكن كلايست قطّ منفّراً، بعيداً عن الإنسانية، متحذلقاً، مجبولاً على النزعة البروسية أكثر مما كان في تلك الحقبة الكئيبة، حيث كان يبحث عن الإنسان في نفسه عن طريق الكتب والمحاضرات

والوصفات، ولم يكن قط غريباً عن نفسه، ولا عن نواة طبيعته المتوهِّجة، أكثر منه حين كان يطمح إلى أن يجعل من نفسه إنساناً نافعاً بارعاً.

غير أنه ما كان ليفلت من بين يدي الشيطان بتصفّح ما وضع فيه من كتب ورسائل: إذ يتصدّى له من الكتب اللهب الرهيب ذات يوم على نحو مخيف. وإذا خطة كلايست الأولى للحياة تتقوّض فجأة، في ساعة، في ليلة. فقد قرأ كانط، العدوُّ اللدود لكل الأدباء الألمان، الذي يتولّى إغواءهم وإفسادهم، وهذا الضوء البارد المفرط في الوضوح يعمي بصره ويضطر وقد تولاّه الرعب، أن يعلن إفلاسه من أسمى عقائده، من الإيمان بالطاقة الشافية للثقافة، وإمكانية التعرّف على الحقيقة: «نحن لا نستطيع أن نقرر أيكون هذا الذي نسميه بالحقيقة هو حقيقة حقاً أم أنه يبدو لنا كذلك فحسب». ويعمل « الرأس المدبّب لهذه الفكرة» حَفْراً «في الباطن الأكثر قدسيّة» من قلبه، وينادي في رسالة وقد أخذته الهزّة: «لقد أتى الغرق على غايتي الوحيدة، على أسمى غاياتي، وما عاد لي الآن من غايةٍ بعدها». وتتقوّض خطة الحياة، ويعود كلايست وحيداً مع نفسه، مع هذه الأنا الرهيبة. الشديدة الوطأة، الخفية التي لا يعرف كيف يمسك بزمامها. فما يكاد يضع كل وجوده، وحياته الفكرية الطليقة، على خريطة، وهو العاطفيّ الجامح المفرط، كعهده دائماً– حتى تجعل هذه الخريطة انهياراته النفسيّة بالغة الرهبة والخطورة. وحين يفقد كلايست إيمانه أو عاطفته الحماسيّة فهو يخسر دائماً كل شيء: ذلك لأن هذه هي مأساويته وعظمته، فهو يزجّ بنفسه دائماً، وبصورة كاملة وغير منقوصة، في شعور ما، ولا يجد أبداً طريق العودة، أي أنه لا يستطيع أبداً أن يحرّر نفسه بطريقة أخرى سوى الانفجار والدمار.

وكذلك يتحرر هذه المرة أيضاً عن طريق الفناء. فهو يحطّم الكأس التي ينعم بالسكر منها عبر السنين، إذ يضرب بها جدار المصير ضربة مدويّة وهو يلعنها. ومنذ الآن يسمي ما كان حتى الآن معبوده، العقل «الكئيب»، ويهرب من الكتب، والفلسفة، والنظريات-ويهرب، وهو المبالغ الخالد، من جديد مفرطاً في الابتعاد إلى حيث النهاية الأخرى. «أنا أشعر بالاشمئزاز من كل ما يسمى معرفة» ويلقي بنفسه دفعة واحدة في النقيض، وينتزع إيمانه من نفسه مثلما ينتزع من التقويم يوماً مدبراً من عمره، وإذا الذي كان بالأمس ما زال يرى في التربية الخلاص، وفي المعرفة السحر، وفي الثقافة الشفاء، وفي الدراسة طاقة الدفاع، يفيض الآن حماسة للخَدَر واللاوعي، وللبدائيّ، وللحيوانيّ-النباتيّ. ويتم على الفور -إذ لا تعرف حماسة كلايست كلمة الصبر- إنشاء خطة حياة جديدة، بالضعف ذاته في التركيب، وعلى النحو ذاته، من دون أي أساس من الخبرة: والآن يريد طالب الكلية الحربية البروسيّ فجأة أن يعيش حياة «مظلمة هادئة وادعة» يريد أن يكون فلاحاً، وأن يقيم في تلك العزلة التي وجدها (جان جاك روسّو) زمانه مغرية للغاية. وما عاد يبتغي شيئاً سوى ما كان السحرة الفارسيّون يرون فيه الشيء الذي يحوز رضا الرب إلى الحد الأقصى: «أن يزرع المرء حقلاً، وأن يغرس شجرة، وأن ينجب طفلاً». وما تكاد الخطة تدخل في روعه حتى تجرفه في مسارها: فبمثل السرعة التي أراد بها كلايست أن يكتسب الحكمة يرغب الآن أن يغدو مخدّر الحس. وبين عشية وضحاها يغادر باريس، حيث كان قد لجأ، «مشوّشَ الذهن من دراسة فلسفة كئيبة». وبين عشية وضحاها يطرح عنه عروسه، لا لشيء إلاّ لأنها لا تستطيع أن تكيّف

أوضاعها مع خطة الحياة الجديدة، وتعرب عن ارتيابها في أن تكون قادرة على أن تعمل خادماً في الحقل والحظيرة وهي ابنة جنرال كبير. غير أن كلايست لا يستطيع الانتظار، فإذا ما استحوذت عليه فكرة تَوَقُّد من الحمّى. ويأخذ في دراسة كتب الزراعة، ويعمل مع الفلاحين السويسريين، ويجوب الأقاليم طولاً وعرضاً، ليشتري بما تبقّى لديه من المال قطعة من الأرض (في وسط البلاد التي أقامتها الحرب وأقعدتها)، فهو لا يستطيع، حتى وهو يبتغي أكثر الأشياء تعقّلاً ورزانة، كالثقافة والزراعة، أن يسلك سبيلاً آخر سوى السبيل الشيطانيّ. وذلك أن خططه في الحياة كالفتيل المُشعِل: إذ يندلع لهيبها لدى أول تلامس مع الواقع. فكلما زاد من جهده كان ذلك أحرى أن ينتهي به إلى الإخفاق، ذلك لأن فطرته تقوم على الإفساد عن طريق المبالغة. وما يصيب فيه كلايست نجاحاً إنما يتحقق خلافاً لإرادته: إذ تحقق القوة الخفية الغامضة فيه دائماً ما لم تحسب له إرادته حساباً، وبينما كان يلتمس المخرج في الثقافة، ثم في الانقلاب على الثقافة من جديد، في حذلقات عقله هذه البالغة الحرارة، كان الاندفاع، وهو قوة الإرادة الغامضة في كيانه، قد تحرّر. فبينما كان يسعى إلى شفاء الحمّى الداخلية عنده بالمراهم والضمادات على نحو عقلاني، وإذا بالتخمر الخفي ينطلق، وإذا الشيطان المُكَبَّل بالأغلال ينفلت من عقاله في القصيدة. فقد بدأ كلايست في باريس «أسرة شروفنّشتاين» وهو في حالة جَوَلان[1] الشعور، بغير قصد على الإطلاق، وعرض على أصدقائه هذه المحاولات الأولى وهو متردد: ولكنه ما يكاد يتبيّن إمكانية تخفيف جماح شعوره أخيراً عن طريق صمّام

١- الجولان (بفتح الجيم والواو) هو السير ليلاً أثناء النوم. «المترجم»

منفتح، وما يكاد يشعر كيف تتاح له ههنا، في هذا العالم، عالم الحدود والقيود والمعايير، حرية الخيال، حتى تنطلق إرادته انطلاقاً جنونياً في هذه اللانهائية (وهو يتّسم هنا أيضاً بالتلهّف ذاته، على الوصول إلى النهاية الأخيرة من تلك اللانهائية، في الساعة الأولى). فالأدب هو التحرر الأول لكلايست: وفي نشوة عارمة يعود ليُسلِم نفسه إلى الشيطان (الذي ظن أنه قد أفلت منه) ويلقي بنفسه في أعماقه الخاصة، وكأنه يلقي بها في هاوية.

طموح

ويلاه، انه لمما ينافي المسؤولية،
أن نبعث في أنفسنا الطموح- فإنما
نسلم أنفسنا بذلك فريسة لعنة.

«من رسالة»

ويقتحم كلايست المجال اللا محدود الخطير من الأدب وكأنه خارج من سجن، إذ تنفتح للحافز المتخمّر عنده أخيراً إمكانية التفريغ. فالخيال المحصور يستطيع أن يتفتّت في شخصيات، وأن ينساب في الكلمة المتماوجة. غير أن رجلاً مثل كلايست لا يطيب له شيء، لأنه لا يعرف اعتدالاً، فما يكاد يشرع في العمل الأول، وما يكاد يجرؤ على أن يحس بنفسه مصوّراً وأديباً، حتى يريد على الفور أن يكون الأديب الأكبر والأروع والأكثر شموخاً في كل العصور. ويدعي لباكورة إنتاجه الحق المبني على الشطط، في أن يفوق أبدع أعمال الإغريق والعصر الكلاسيكي. إنه الوصول إلى كل شيء لدى القفزة الأولى، وبذلك تنحرف تلك المبالغة الكلايستيّة الآن إلى المجال الأدبي. فأمّا الأدباء الآخرون فيبدؤون متردّدين تراودهم الآمال والأحلام، بالتجاريب

والتنازلات، وأما كلايست، الذي يعيش على الدوام في الحدود القصوى، فيبتغي من التجربة الأولى على الفور مالا سبيل إلى بلوغه. فبطله جيسكارد الذي يبدأ به بعد عمله المبكر في «أسرة شروفنْشْتاين»، ذلك العمل الذي يكاد يكون جَوَلانياً[1]) يفترض فيه، بل يتوجّب عليه، أن يكون المأساة الجبّارة لكل العصور، وهو يريد الوصول إلى الخلود بخطوة واحدة، ولم يعرف الأدب جسارةً أكثر جبروتاً من مطالبة كلايست بالخلود منذ الانبثاقة الأولى لطاقته. والآن فحسب يرى المرء مقدار ما كان الرجل المستعر في صدره ينطوي عليه من الكبرياء الخفيّة: فهو يختلج ويئزّ في كلمات يتصاعد بخارها. وحين تهذي مادة خام عن الأوديسات والإلياذات التي تريد أن تبدعها فإنما يكون ذلك ثرثرة مفرطة عن النفس صادرة عن طبيعة ضعيفة تنطوي على إيمان ضعيف. ولكن كلايست جادٌ كل الجد في مبارزته مع آلهة الفكر. وحين تستحوذ عليه عاطفة محتدمة يدفع بها إلى ما لا حدّ له (وهي تدفع به، بدورها) ومن هذه الساعة التي تتضح فيها رسالته يتحول الطموح إلى تعبئة تكاد تكون قاتلة، لكل وجوده. فصراع العمالقة عنده حقيقيٌ كحياته، كموته، حين يفترض فيه الآن، وهو اليائس من الحياة، المكبُّ على عمل فني، أن يُوَحِّد في ذاته أرواح أسخيلوس وسوفوكليس وشكسبير (كما يفضي بذلك إلى فيلاند) في تحدٍّ عنيد للآلهة. ويظل كلايست دائماً يراهن بكل ما لديه على ورقة واحدة، ومنذ الآن لا تعود خطة حياته تسمى الحياة، والحياةَ الصحيحة، بل الخلود.

١- نسبة إلى الجَوَلان ، وهو السير أثناء النوم .

ويبدأ عمل كلايست الفني في فورة النشاط، في الانتشاء الأخير والسكْر، فكل شيء، حتى الإبداع، يتحول إلى عربدة.

وتنطلق صيحات اللذة وصيحات الألم من رسائله في تنهُّد أو غمغمة. فما يشجع الأدباء الآخرين ويهبهُم الطاقة، وهو إشاعة المرح عن طريق الكلمة الباعثة على البهجة، يجعله يترنح خوفاً واستمتاعاً. فبهذه الدرجة من الرهبة يُستثار كيانه كله من بَديلَيْ النجاح أو العجز. وما يعدُّ سعادةً لدى الآخرين يتحول لديه (هنا، كشأنه دائماً) إلى خطرٍ، ذلك لأنه يدفع بالحَسْم الكبير حتى عصب الحياة الأخير. وهو يكتب إلى أخته: «إن بداية قصيدتي التي يراد بها إعلان حبك لي على الملأ تثير إعجاب كل الناس الذين أحدثهم عنها. ربّاه! ياليتني أستطيع إنهاءها! وياليت السماء تحقق لي هذه الأمنية الوحيدة ثم لتصنع ما شاءت» وهو يراهن بورقة جيسكارد هذه الوحيدة على حياته كلها. وبينما يغرق في العمل في جزيرته في بحيرة تون، ويغوص تماماً في هاويته الخاصة، يناضل نضال يعقوب مع الملاك، ومع الشيطان، ليحرر نفسه. وفي بعض الأحيان يهتف مزغرداً بافتتان مجنون،: «عما قريب سيكون عليّ أن أكتب إليك بأمرٍ سارٍّ للغاية، ذلك لأنني أقترب من سعادة الأرضين كلها». ثم يتبيّن له من جديد ما استحضر من قوى الظلام، فيقول: «ويلاه، هذا الطموح التعيس، إنه السمّ لكل المباهج». وفي ثواني الضياع يودّ لو يموت- «أنا أرجو من الله الموت» ثم يعاوده الخوف من جديد، من أن يموت «قبل أن ينجز عمله» ولم يحدث قط أن كافح أديب بأكثر من هذه المرارة وبأشد من هذه التعبئة الجنونية لكل وجوده، من أجل عمله، مما فعل كلايست في تلك الأسابيع، أسابيع العزلة في الجزيرة الصغيرة في بحيرة تون. ذلك

لأن هذا الجيسكارد هو أكثر من مجرد انعكاس أدبي لكيان داخليّ، فهو يريد هنا، بهذه الشخصية الجبارة، أن يصور كل مأساة وجوده، الإرادةَ الهائلة للفكر الرجوليّ، على حين تنخر الجسد من الأسفل آفاته وقروحه على نحو خفي. والإنجاز هنا يعني: البُرْء، والنصر يعني الخلاص،والطموح يعني الحفاظ على الذات، ومن هنا كان هذا التشنّج الهائل، وكانت هذه الأعصاب المتوترة المشدودة حتى كأنها العضلات. إنه صراع من أجل حسم حيويّ، وهذا ما يشعربه هو ومعه الأصدقاء الذين ينصحون له قائلين: «لا بد أن تنجز الجيسكارد ولو كانت جبال القوقاز والأطلس كلها جاثمة فوقك» ولم ينهمك كلايست قط مرة أخرى بهذا العمق في عمل مثله، فهو يكتب المأساة مرة، ومرتين، وثلاثاً، على التعاقب. ليتلفها من جديد، وهويعرف كل كلمة فيها غيباً حتى إنه ليستطيع أن يتلوها على فيلاند تلاوة حرة من الذاكرة. ويظل طوال شهور يدحرج الحجر الهائل إلى الذروة، ويظل يتدحرج من جديد إلى الأسفل: إذ لم يؤتَ مثلما أوتي جوته في «آلام فرتر»، وفي «كلافيجو»، وهو أن ينفض عن نفسه بحركة واحدة الطائف الذي يطيف به، إذ يتشبُث الشيطان بروحه على نحو أشد إحكاماً. وأخيراً تهبط يده محطّمة ويتنهّد المجتهد قائلاً: «السماء تعلم، يا غاليتي أولريكه (وإني لأودّ أن أموت إذا لم يكن ذلك صحيحاً صحةً حرفية) كم كان يسرني أن أهب قطرة دم من قلبي لكل حرف من رسالة يمكنها أن تبدأ على النحو التالي: «لقد انتهت قصيدتي». ولكنك تعلمين من يفعل أكثر مما يطيق، حسب المثل. لقد وضعت الآن خمسمئة من الأيام المتعاقبة بعضها وراء بعض، بما فيها من أغلبية الليالي، قيدَ التجربة، لأضيف إلى

الأكاليل الكثيرة جداً إكليلاً آخر على أسرتنا: والآن تهيب بي آلهتنا الحامية المقدسة أنْ كفى هذا..... وأنْ سيكون من الغباء على الأقل أن أبذل طاقاتي وقتاً أطول من هذا في عمل لا أطيقه، كما لا بد لي أن أقنع نفسي آخر الأمر. وهاأنذا أتراجع لأفسح المجال لرجل لا وجود له بعدُ، وأنحني أمام روحه سلفاً قبل ألف عام".

ويبدو في مدة ثانيةٍ، كأن كلايست أراد أن ينحني أمام القدر، وكأن فكره المضيء له سلطان على شعوره المحتدم. ولكن شيطانه ما زال ممسكاً بزمامه: فهو لا يستطيع أن يحتمل الموقف البطولي المتمثل في التنازل الكبير، إذ ما عاد طموحه يمكن إلجامه بعد أن ضُرِب ذات مرة بالسوط نحو الأعالي. وعبثاً يحاول الأصدقاء أن يخرجوا به من يأسه المظلم، وعبثاً يشيرون عليه برحلة إلى إقليم أكثر إشراقاً، إذ إن ما كانوا يحسبونه نزهةً ينشرح لها الصدر يتحول إلى هزيمةٍ لا معنى لها، من مكانٍ إلى مكان، ومن أرض إلى أرض، إلى هرب من الفكرة الأكثر إثارةً للرهبة. ويعد إخفاقُ جيسكارد طعنةَ الخنجر لكبرياء كلايست الجامحة. وفي تحول مفاجىء يحلّ الآن الشعور القديم بالنقص، ذلك الشعور المضني محل الكبرياء الرجولية التي تنزع إلى اقتحام السماء. وتتكرر مرة أخرى فكرةُ الخوف الرهيبة العائدة إلى صباه، الخوف من العجز، من عدم القدرة، إلاّ أنها تتجه الآن صوب الفن. فمثلما كان في تلك الأيام يخاف على رجولته، يخاف الآن ألاّ يستطيع بعدُ أبداً أن يُبْليَ بلاءً حسناً من حيث كونه أديباً، ويتنهّد وهو يقول مزبداً، مغالياً في ضعفه على نحو مفتعل (كما كان في تلك الأيام): «لقد وهبت لي نصف الجحيم مواهبي، أما السماء فتهب الإنسان شيئاً كاملاً أو لا شيء

على الإطلاق». ولكن كلايست الذي لا حدود عنده، لايعرف إلاّ «الكلّ» أو اللاشيء»، الخلود أو الفناء.

وهكذا يلقي بنفسه في اللاشيء، وهكذا تتم الفعلة الجنونية، وهي نوع من الانتحار الأول (يقوم به على نحو أصعب مما يحدث به موته الاختياري فيما بعد) فحين يصل باريس، وقد أصابته الحمّى من سفر لا معنى له، يقوم بإحراق «جيسكارد» ومشروعاته الأخرى انقاذاً لنفسه من تطلّعها إلى الخلود. والآن تمّ إتلاف خطة الحياة: وفي مثل هذه اللحظات يظهر دائماً خصمُها، وكأنما استُدعِيَ بطريقة سحرية: خطةُ الموت. وحين يتحرر من شيطان الطموح يكتب تلك الرسالة الخالدة التي قد تكون أجمل رسالة صاغها فنّان في لحظة الإخفاق: «عزيزتي أولريكه! إن ما سأكتبه إليكِ قد يكلفكِ حياتك، ولكن لا بدٌ لي، لا بدّ لي من أدائه. لقد تصفحتُ عملي، إلى النقطة التي انتهيت إليها، في باريس، ثم طرحته أرضاً وأحرقته: والآن قُضيَ الأمر، فإن السماء تضنُّ عليَّ بالمجد، وهو أعظم متاع الدنيا، وها أنَذا ألقي إليها، كالطفل العنيد، بكل المتاع الباقي: وأنا لست بمستطيعٍ أن أظهر أنني أهل لصداقتك، على أنني لا أستطيع مع ذلك أن أعيش من دون هذه الصداقة: فأنا أهوي بنفسي إلى الموت: فلا تُراعي أيتها النبيلة، فسأموت موتَ المعارك الجميل، .. وسوف أدخل في الخدمة العسكرية الفرنسية، ولسوف يعبر الجيش عما قريب بالمجاذيف إلى انكلترا، وها هو ذا الهلاك يتربّص بنا جميعاً فوق البحار، وإني لأطير فرحاً إذ أُطِلُّ بناظريّ على القبر الذي لا تنتهي روعته». وبالفعل يهيم على وجهه مخدَّر الحواس وقد استطار عقله

بالفعلة الناجزة، في أرجاء فرنسا، إلى مرفأ بولونيا[1]، حيث يردّه الصديق المذعور بشقّ النفس، ثم يرقد طوال شهور غائباً عن الوعي عند طبيب في مانتس.

وهكذا تنتهي قفزة كلايست الأولى الهائلة. فقد أراد أن يدفع بكلٍّ ما في داخله، بالشيطان، إلى الخارج، غير أنه لا يزيد على أن يمزّق صدره، وتبقى في يديه الداميتين بضعةٌ من تمثال، هو بلا ريب أروع ما أبدع أديب في نوعه. ولا ينجز شيئاً سوى ذلك المشهد الذي يتمثل فيه تحدّي الإرادة عند «جيسكارد» -وفي ذلك من الرمزيّة ما يكفي- حيث يتغلّب على ألمه وآفاته بقوة فولاذية- غير أنه لم يصل بعدُ إلى بيزنطه، ولم ينته العمل. ومع ذلك فإن هذا الكفاح وحده، من أجل التراجيديا، إنما هو تراجيديا بطولية بذاتها. وما كان لأحد أن يكافح من أجل الله على هذا النحو إلاّ إذا كان يحمل الجحيم كله في نفسه، مثلما جنى كلايست، بهذا العمل، على نفسه.

٢- ميناء صيد على الساحل الفرنسي المواجه للساحل الإنكليزي . «المترجم»

الاندفاعُ القسري إلى المسرح

أنـا أكـــــــــــتـب لا لـشـــيء إلا لأنــــي
لا أستطيع أن أكفَّ عن الكتابة.

«من رسالة»

ويحسب المعذَّب أنه بإتلافه «جيسكارد» إنما خنق في نفسه الدائن الذي لا يرحم، والذي يلاحقه ملاحقةً رهيبةً، غير أن الطموح، شيطان حياته الذي يبزغ بصورة رهيبة، من أشد شرايينه حرارةً، لم يمت. وإذاً فقد كانت الفعلة المشؤومة عديمة المعنى على هذا النحو، كما لو أطلق المرء النار على صورته المنعكسة في المرآة، فالصورة المهدَّدة هي التي تتقصَّف، لا الخصم الذي يتابع التربّص به. ولا يستطيع كلايست أن يقلع عن الفن إلاّ بمقدار ما يستطيع مُدْمِن المورفين أن يقلع عنه. وأخيراً عثر على صمّام يفرّغ به نفسه لأجل قصير من هذا الجموح الرهيب في شعوره، وهذا الطوفان من الخيالات، ويتقلّب في الأحلام الشاعرية، وعبثاً يقاوم، فما عاد قادراً، وهو المحتقن بمشاعره، على الاستغناء عن ذلك الفصاد الساخن الذي يحرّره، ثم إن الثروة قد استهلكت، وساء أمر المهنة العسكرية، أما العمل الجاف المزدَرى في الوظيفة فهو مجافٍ

لطبيعته العنيفة، وهكذا فما من شيء يجديه، على الرغم من أنه يجأر بالصياح معذّباً: أو أكتب الكتب لقاء المال-كلا، هيهات، هيهات! ويتحول الفن، والتصوير، بالضرورة، إلى قالب لوجوده، واتخذ الشيطان الغامض لنفسه صورةً، فهو يتحوّل معه في أعماله، وتمزّقت كل خطط الحياة التي صمّمها تصميماً منهجياً، بعاصفة القدر: وهو يعيش الآن وفقاً لإرادات طبيعته الغامضة الحكيمة، التي تحب أن تصوغ من عذاب الإنسان اللامتناهي شيئاً لا متناهياً.

والآن يجثم الفن عليه كشيء قسري، كآفة من الآفات، ومن هنا أيضاً جاء القسريّ في مسرحياته والمنطلق من عقاله كالانفجار، على نحو يلفت النظر. فمسرحياته انبثاقات من أعمق أعماق شعوره، وهربٌ من جحيم قلبه- باستثناء «الجرة المحطّمة» التي نشأت بسهولة فائقة، وعلى سبيل العبث، من أجل رهان- وهي تتسم جميعاً بنبرة صياح مفرطة في الاستثارة، كالنبرة الصارخة لرجل يختنق ثم يجد الهواء بغتة، إذ طوّحت بها بصورة مدويّة أعصاب متوترة مشدودة للغاية، وأستميح العذر للصورة التالية التي لا أعرف أصدق منها- فهي تنتشر صادرة عن أعمق حرارة، وضيق، كما تخرج نطفة الرجل حارّة كالدم من الجهاز التناسلي، وقلّما تتلقّى إخصاباً من الفكر، وقلّما يظلّلها العقل- بل تنطلق عارية، عارية في الغالب بلا حياء، في اللانهائي، صادرة عن هوى جارف لا نهائي. فكل فرد يدفعه شعور، شعور عارم في حدّه الأقصى، وفي كل فرد تنفجر خلية أخرى من لهيب روحه المختزنة، الزاخرة بكل الغرائز. ففي جيسكارد ينبثق كل طموحه البروميثيوسي من ذاته كما ينبثق الدم من وعاء دمويّ منفجر، وفي «بنتيسيليا» تحتدم

حرارته الجنسية، وفي «معركة هرمان» تجمح به الكراهية التي يدفع بها إلى درجة الوحشية- والأعمال الثلاثة جميعاً تجري في شرايينها حمّى دمه أكثر مما تجري فيها الحرارة الخارجية للحياة الواقعية وحتى في الأعمال الأكثر لطفاً ورقة، والأكثر تعرّضاً لشطط الأنا الخاصة، كما هو الحال في «كيتشن فون هايلبرون»، والأقاصيص، يظل التوتر الكهربائي يثر الرعدة في أعصابه. وفي مكان نتابع فيه كلايست يسود الجو السحري والشيطانيّ غسق الشعور وانسدال الظلال. ثم إن هذا الانطلاق الصارخ لبرق العواصف الكبرى، ذلك الهواء الرطب المضغوط الذي ظل طوال حياة بأسرها جاثماً على قلبه، ثقيلاً. وهذا القسريّ، وهذا الجوّ الناري- الكبريتيّ من التفريغ يكسب مسرحيات كلايست سمةً خاصةً على نحو بديع. والحق أن تلك المسرحيات التي كتبها جوته تمثل أيضاً تحولات في الحياة غير أنها ليست سوى تحوّلات من قبيل الأحداث العابرة، فهي مجرد تفريغ شحنات، وتخفيف أعباء عن نفس مُثْقَلة، وضروب من التبريد الذاتي، وهرب، وذريعة. غير أنها لا تتسم أبداً بتلك السمة الخطيرة الانفجارية، وذلك الطابع البركاني، مثل مسرحيات كلايست، حيث يُقذَف إلى الخارج بأنقاض الحمم من أعمق أعماق القلب، وأعسرها منالاً، وأشدها خطراً، بمثل هذا الضغط المباغت. وهذا العنف في الثَوَران، وهذا الإبداع على شفا الجُرُف بين الموت والحياة، هو أيضاً ما يميّز كلايست من العبث بالأفكار، الذي يتزيّا بأزياء شتّى عند هيبل[1]، حيث تأتي الإشكالية من الدماغ، لا من أعمق الأعماق البركانية للوجود، أو من مسرحيات شيللر التي هي مجرّد تصورات وتركيبات

١- فريدريش هيبل (F. Hebbel) أديب ألماني (١٨١٣-١٨٦٣) .

رائعة، غير أنها تظل مع ذلك، على نحوٍ ما، خارج المحنة الخاصة، والخطر الخاص القائمين في الحياة، ووراءهما، وبصورة لا تنطوي على تهديد. ولم يتوغّل شاعر قط بهذا العمق، وبكل روحه، في المسرح، ولم يقدم أحد على نسف صدره نسفاً قاتلاً بأدبه، بهذه الشدّة. ولم ينشأ، فيما عدا ذلك، مايعدل هذه بركانيةً وقسريّةً وإمتاعاً للنفس، إلا الموسيقا. على أن هذه الخاصة الخطيرة بالذات قد أغرت أكثر الموسيقيين مجازفةً، بصورة سحرية، بأن يدع هذا الثَوَران الأشدُّ عمقاً للعاطفة الثائرة الهوجاء يدوّي مرة أخرى في «بنتيسيليا». ولكن أولا يعبّر هذا الإكراه، هذا القسريُّ عند كلايست، بصورة متسامية، عن المطلب الذي وضعه أرسطو قبل ألفي عام بصدد المأساة، وهو أن تقوم بالتطهير من انفعال خطير، عن طريق تفريغه تفريغاً عنيفاً»؟. ففي الصفتين «خطير» و«عنيف» يكمن التوكيد الحقيقي. ومن أجل ذلك تبدو التعليمات كأنها مكتوبة لكلايست، وإلاّ فأية انفعالات كانت أكثر خطراً من انفعالاته، وأية تفريغات أكثر عنفاً؟ لم يكن، مثل شيللر، مهيمناً على مشكلاته، بل كانت تستحوذ عليه، غير أن هذا بالذات هو الذي يصل بثَوَرانه إلى هذه الدرجة من العنف، وهذا القدر من التشنّج. فإبداعه لا يعرف توجّهاً إلى الخارج مبنيّاً على التأمل والتخطيط، بل لا يعرف إلاّ الاطّراح بعيداً، والصراع المحتدم من أجل التخلّص من محنة داخلية متناهية في الشدّة تضيّق عليه الخناق حتى لتكاد تقتله. وكل إنسان في عمله الفني يحس (كما يحسّ هو نفسه) بالمشكلة المفروضة عليه على أنها المشكلة الوحيدة الجوهرية، وكلٌّ يفيض به الشعور إلى درجة الجنون: وكلٌّ معنيٌّ في كل حال بالكلّيّ، بالنَعَم واللاّ في الوجود كله. وعند

كلايست يتحول كل شيء في ذاته إلى حدّ قاطع، إلى أزمة (ولذلك يحدث هذا في شخوصه). فأما محنة الوطن، المحنة الأخرى، فليست إلاّ مقطوعة مؤثّرة غنيّة بالكلمات يتعالى هديرها، وهي الفلسفة (التي لم يكن جوته يتابعها إلاّ بصورة تأملية نقدية، ويتقبّل منها قدر ما يقتضيه نموّه الفكري). وأمّا الشهوة والحياة فكل هذا يتحول إلى حمّى وجنون، إلى معاناة أصيلة قديمة تهدد بتدمير الإنسان كله. وهذا ما يجعل حياة كلايست الآن حياةً مسرحيةً إلى هذا الحد، ومشكلاته مأساوية إلى درجة لا تظل معها مثل تلك الأخيلة الشعرية عند شيللر، بل تتحول إلى وقائع قاسية لشعوره. ومن هنا جاء الجو المأساوي حقاً في عمله، ذلك الجو الذي لم يصوّره أديب ألماني آخر على نحو مماثل، فالعالم، والحياة كلها عند كلايست يتحولان إلى حالة توتر: فالعجز عن الاستخفاف بأي شيء، وصرامة الإدراك لا بد أن يؤديا بكل من شخوصه، سواء أكان كولهاس، أم هومبورج وآشيل، بالضرورة إلى صراع مع خصومه، ولما كانت هذه الأشكال من العناد تتعرّض للتصعيد والمبالغة، مثل تلك التي توجد عنده، وعلى النحو ذاته، لتصل إلى الشكل الهائل، فإن حضوراً مسرحياً وجواً مسرحياً ينشآن هنا عن ضرورة أصيلة، لا عن طريق المصادفة، بل بطريقة قدريّة.

وإذاً فالوصول إلى المأساة عند كلايست يتم بطريقة طبيعية وقسرية. فالمأساة وحدها هي التي كان في وسعها أن تحقق التعارض المؤلم في طبيعته (وعلى حين تفسح الملحمة المجال لأشكال أكثر تساهلاً واسترخاءً، فإن المسرح يقتضي الإرهاب الأقصى، ولذلك كان وحده الذي يلقى الترحيب من لَدُن طبعه القائم على المبالغة والإسراف). وقد تحدث

جوتّه بشيء من السخرية عن «المسرح اللامنظور» الذي خصصت له تلك المسرحيات: وكان هذا المسرح اللامنظور، عند كلايست هو الطبيعة الشيطانية للعالم، التي تنشئ من الفصل القسريّ، من محور التناقض، مثل هذا التوتر وهذه الحركة، إلى أن كان لا بدّ لها أن تنسف خشبة المسرح وتجرفها بطوفانها. وما كان أحد ليريد أن يكون أقل من كلايست في اتجاهه العمليّ: فقد كان يريد أن يفرغ شحنة عن نفسه ويخفف عن نفسه، وكل شيء ينطوي على اللهو أو الغرض يناقض الاضطراب العاطفي في شخصيته. وتتسم تصوراته بشيء من طابع المصادفة والاسترخاء، كما أن روابطه أوْهى، وكل شيء مرسوم كالنقش الجداري الجصي[1] (على عجل وبصبر نافد): وحيثما لا تتسم لمسة يده بالعبقرية فهو يتلمّس طريقه محاذياً لها في المجال المسرحي، وحتى في المجال الميلودرامي، وهو يسقط في بعض المواضع في أدنى درجات كوميديا الضواحي[2]، ومسرح الفرسان، والمسرح السحريّ، ليعود بوثبة واحدة، بضربة مدوية (مثل شكسبير) إلى أسمى أجواء الفكر. فالموضوع عنده ليس إلاّ ذريعة ومادة، على حين أن الاستعار بالعواطف المتأججّة يعدّ في مقابل ذلك الانفعال الحقيقي. وهكذا يقوم في الغالب بإحداث التوتر بالوسائل الأدنى الأقل براعةً، والأكثر استعارةً (كيتشن فون هايلبرون، اسرة شروفنشتاين)، ولكن ما تكاد حرارة العاطفة تستعر عنده، وما يكاد يدخل في عنصره الأصيل عنصر التعارض، بطاقة نفسه البخارية الدافعة، حتى يبتدع ضروباً من الحدّة لا مثيل لها. وعلى هذا فلا بدّ له

١- Al Fresco بالإيطالية في الأصل .

٢- Vorstadtkomoedie

أن يمعن دائماً في النزول إلى الأعماق، ومن أجل ذلك يحتاج، مثل دوستويفسكي، إلى ضروبٍ من التمهيد تستغرق وقتاً طويلاً، كما يحتاج إلى أكثر المداخلات صقلاً، وإلى المهابط التي تشبه المتاهات. ففي بداية مسرحياته تتكتّل الوقائع ويتكتّل الموقف (الجرة المحطمة، جيسكارد، بينتيسيليا) إلى أقصى درجات الكثافة، وكأنما تم بذلك إنشاء السحب التي يمكن للعاصفة المسرحية بعد ذلك فحسب أن تنطلق منها، وهو يحب هذا الجوّ المختزن الذي لا يحيط به النظر، والمترَع، لانه يمثل في اضطرابه وتداخله، وانعدام المخرج فيه، جوّ نفسه على الوجه الصحيح تماماً- فاضطراب الوضع هنا يتماشى مع ذلك «الاضطراب في الشعور» الذي كان يثير مخاوف جوته، الشيطانيّ الواضح عنده إلى درجة فائقة. ولا ريب في أنه يستكنّ في أساس هذا التواري القسريّ، وهذا التخمين للألغاز، والاستخفاء، شيء من الاستمتاع الشاذ بالعذاب، استمتاع تمهيدي يتمثّل في التوتر، والتباطؤ، والتلذّذ، ومعابثة صبره وصبر غيره بأعواد الثقاب. وعلى هذا النحو تمسّ مسرحيات كلايست الأعصاب مسّاً مثيراً حتى قبل أن تدع الشعور يستعر: وهي مثل موسيقا تريستان، يحلو لها أن تبدع، برتابة مترفة، وبإيماءات متوترة، وبأشكال مثيرة من الالتباس والغموض، ذبذبة في الشعور. وفي «جيسكارد» وحدها يكشف بحركة واحدة، وكأنه يزيح ستاراً، عن الموقف كله في وضوح كوضوح النهار- وفيما عدا ذلك تبدأ كل مسرحية عنده (هومبورج، بنتيسيليا، معركة هرمان) باضطراب وتداخل في الموقف والشخصيات ينبثق منه بعد ذلك بصورة جارفة هائلة كالطوفان انفعالات الشخصيات الأصيلة المحتدمة، وتتلاطم فيسحق بعضها

بعضاً. وفي بعض الأحيان تَعْدو، في عنفوانها وزخمها، على التصوّر الهشّ المرسوم من قبل فتسحقه: وباستثناء ما يحدث في «هومبورج» يحس المرء لدى كلايست دائماً وكأن شخصياته قد انتزعت نفسها من يده لتلقي بأنفسها في الحمّى، ثم تابعت التردّي منطلقة فيما فوق الأبعاد، في طاقات الشعور، كما لم يجرؤ على مثلها الحلم اليقظان ولم يُرِدْها. فهو لا يهيمن على شخصياته ومشكلاته مثل شكسبير، بل ترتفع به فوق ذاته نفسها، وهي تتبّع النداء الشيطاني، وكلٌّ منها تلميذُ ساحرٍ، ولا تجري وراء الإرادة الواضحة ذات التخطيط. وبالمعنى الأعلى يعد كلايست غير مسؤول عنها كما لا يعدّ المرء مسؤولاً عن كلمات نطق بها في الأحلام، وهي تشي بأصدق الرغائب دونما حرج.

وهذا القسري، المغلول الحريّة، وهذا الاضطرار المفروض فوق الإرادة الخاصة، يسيطر أيضاً على لغته المسرحية: فهي مثل أنفاس منفعل. فحيناً تفيض مزبدة متدفقة، وطوراً تلهث لهاثاً مقتضباً، مجرّدَ نشيج، أو صيحة، أو صمت. وما تفتأ تنتقل من نقيض إلى نقيض: وأحياناً تكون تصويرية رائعة في إيجازها، وهي تنطبع انطباعاً قوياً بتحفّظها الجامد، ثم تنصهر في فيض حرارة الشعور بغير عائق منتقلة إلى الغلوّ، وفي كثير من الأحيان يصيب نجاحاً في تكتّلات وحيدة، مترعة بالدم كالشرايين التي تفيض بالطاقة. ثم ينفجر الإحساس المنبثق من جديد فيكون له دويّ إذ ينكسر. ومادام يحيط باللغة بسياج فهي رجوليّة قوية: ولكن حين يغدو الإحساس عاطفيّاً حماسياً تفلت الكلمة من يديه، وتتقلّب في كل أحلامه تقلّباً تصويرياً. ولم يكن كلايست قط يمسك بزمام حديثه تماماً: فهو يعطف مسار الجمل ويلويها ويوسّعها، ويلفُّها

ليكسبها القساوة، ويشدها (وهو المبالغ الخالد) مفرّقاً بعضها عن بعض، حتى لا يكاد المرء يرى بعد ذلك نهايتَيْها تتلاقيان، ولكنه لا يهيمن دائماً ولا يصبر إلاّ على المفصّل، ولايحدث قط أن تتدفّق أبيات الشعر كلها وينساب بعضها في بعض، في نهر من الألحان، فهو ينثر ويزبد ويرغي ويئزّ من العواطف المحتدمة. ومثلما تكون شخوصه حين يدفع بها في حُمّاه، كذلك تكون حالات عنفوانها، وكذلك لا يستطيع بعدُ، في آخر الأمر، أن يمسك بأعنّة الكلمات: فحين يطلق كلايست لنفسه العنان (وفي الإنتاج يحرّر أعمق مافي ذاته من الأغلال) يسبقه إفراطه ويطغى عليه، ومن أجل ذلك لا يصيب نجاحاً في قصيدة واحدة (باستثناء أنشودة الموت، تلك الأنشودة السحرية)، لأن الاختزان والتردّي في الهاوية لاينشئان أبداً صورة سيّالة متجانسة متوازنة، بل ينشئان صوراً متلاطمة على نحو متردد متقلّب، كما أن شعره قلّما يجري بهدوء وتناغم شجّي، مثل أنفاسه. على أن الموت وحده هو الذي يريحه في الموسيقا، في انسياب التيار الأخير المتناهي.

مطارِدٌ ومطارَد، مستحثٌ بالسياط وهو نفسه طريد. كذلك يقف كلايست في موقع وسط بين شخصياته. على أن ما يجعل مسرحياته هذه مأساوية بصورة بارزة إلى هذه الدرجة ليس حالتها المتفرّدة من حيث الحدث العابر، بل الأفق المتلبّد بالسحب إلى حد هائل، ذلك الأفق الذي يوسّع مداها ويرتفع بها إلى المستوى البطولي على نحو رائع. فالضربة المدوّية التي تخترق صدر كلٌّ من أبطاله هي بالقياس إليه جزء من الوثبة الهائلة التي تحدث صدعاً لا يمكن رأبه في الكون كله، وتُحَوِّل الكون إلى جرح وحيد، إلى معاناة خالدة. ولقد أحسّ نيتشه بالحقيقة إحساساً تنبُّئيّاً

من جديد حين قال عن كلايست، إنه يتناول «الجانب الذي لا سبيل إلى شفائه» من الطبيعة. ذلك لأنه كان كثيراً ما يتحدث عن هشاشة العالم الذي كان عنده غير قابل للشفاء،ولا سبيل إلى توحيده تماماً، وكان قيداً لا فكاك منه ولا خلاص. غير أنه يكتسب بذلك الموقف الحق لكاتب المأساة: فإنّ مَنْ لا يفتأ يحسّ بالعالم على أنه مأخذٌ من المآخذ، بالمعنى المزدوج للكلمة، مادةً واتهاماً، في الوقت ذاته، هو وحده الذي يستطيع أن ينفتح من الناحية المسرحية، فيتحدث بلسان الخصم وبلسان الحكم، على التناوب، وأن يدع كل ذي حق ينال حقه، خلافاً لما يسود في الطبيعة من ظلم هائل. فالطبيعة تمزّق الإنسان إرباً إرباً وتفتّته وتجعله ساخطاً أبداً. ولا ريب في أن مثل هذه الرؤية للعالم ما كانت لتحدث بالعين الصافية. وقد كتب جوتّه بصورة ساخرة عن رجل آخر يغشاه الظلام، هو آرتورشوبنهور، في كتاب أنسابه[1] قائلاً:

إذا أردتَ أن تسركَ قيمتك

فلا بدّ لك أن تضفي على العالم قيمةً

غير أن نظرة كلايست المأساوية لم تستطع أبداً أن تقرر أن تضفي، مثل جوتّه، «قيمة على العالم». وبالفعل فقد حقّ عليه ذلك القول لهذا السبب، ولم يُتَح له أن «تسرهُ قيمته» فبفعل سخطه الخاص على العالم تنهار كل شخوصه: فهم أبناء مأساويّون لمأساويّ أصيل، يريدون أبداً أن يتجاوزوا أنفسهم، وأن يناطحوا برؤوسهم جدار القدر الأصمّ. أما تسامح جوتّه الذي كان راضياً عن الحياة رضاً يقوم على الاستسلام الحكيم فكان

١- Die Wahlverwandschaften وهو كتاب مترجم إلى العربية بعنوان «الأنساب المختارة» . «المترجم»

لا بد أن ينتقل انتقالاً لا إرادياً إلى شخوصه، وإلى مشكلاته التي لم تبلغ من أجل ذلك أبداً مستوى عظمة القدماء وإن استعارت ملابسهم وأحذيتهم. بل إن تلك المصمّمة تصميماً مأساوياً، مثل فاوست، وتاسّو، تجنح إلى السكينة والهدوء، ويتم «إنقاذها» من ذاتها الأخيرة، من سقوطها المقدّس. لقد كان يحيط علماً، وهو الحكيم الأصيل، بالجانب المخرِّب في المأساوية الحقّة (وهو يعترف بأن كتابة مأساة حقيقية خليقة أن تدمّره). وكان يرى، ببصره الصقريّ، العمق الكامل للخطر الذي يتهدّده، ولكنه كان أكثر حكمةً وحذراً من أن يتردّى في الهوّة. أما كلايست، فكان، على النقيض من ذلك،عديم الحكمة على نحو بطوليّ، وكان يمتاز بالشجاعة إزاء الأعماق الأخيرة والجنون بها: وكان يستمتع بمطاردة أحلامه وشخصياته إلى أقصى الإمكانات في اتجاه الانحدار، وهو يعلم حق العلم أنها ستجرفه معها إلى الكارثة المقدسة. وكان يرى العالم مأساة، وهكذا أبدع مآسي من عالمه، وصاغ حياته الخاصة لتكون آخرها وأعلاها.

العالم والجوهر

لا أستطيع أن أكون مسروراً إلاّ في مجتمعي، إذ يتاح لي أن أكون هناك صادقاً كلّ الصدق.

لم يعرف كلايست من الواقع إلاّ قليلاً، غير أنه عرف الكثير كثرةً لا نهاية لها من الجوهر: كان يعيش غريباً، بل معادياً في وسط عصره وبيئته، وقلّما كان يفهم فتور الناس ومجاملاتهم أكثر مما كانوا يفهمون عَطَنه الاعتزاليّ ومبالغته المتعصّبة. وكانت نفسيته غير قابلة للدفاع عنها، بل ربما كانت عمياء إزاء النموذج العام، وحيال كل ظواهر الحدّ المتوسط: فلا يبدأ عقله المبصر إلاّ حيث يضخّم المشاعر قسراً، ويُصَعِّد الناس إلى أبعاد أعلى، ولا يرتبط بالعالم الخارجيّ إلاّ في العواطف الحماسيّة، في الإفراط في العالم الداخلي، فهناك فحسب، حيث تغدو طبيعة الناس شيطانية، وحيث تغدو متصلة بالهاوية، وفجائية، تنتهي عزلته: وهو لا يرى بوضوح إلاّ في الضوء الخافت للشعور، في ليل غسق القلب. ويبدو أكثر ما في الطبيعة البشرية عمقاً، مُهْلُها البركاني، وحده، قريباً إلى بيئته الحقيقية قرباً حميماً. لقد كان صبره أقلّ من أن

يراقب ببرود، وأن يمارس التجربة بصورة واقعية على المدى الطويل- وهكذا يعجّل تنامي الأحداث عن طريق بعث الحرارة إلى درجة مدارية عنيفة: فلا يتحوّل عنده إلى مشكلة إلاّ المتوهّج، الانسان العاطفيّ المتحمّس. إنه لم يصف آخر الأمر بشراً، بل تعرّف شيطانه على أخٍ له بينهم، وراء كل ما هو أرضيّ، على شيطانيّة الشخصيات، وعلى شيطانيّة الطبيعة.

ومن أجل ذلك يفتقر أبطاله جميعاً إلى التوازن افتقاراً شديداً: فهم يرتفعون جميعاً بفطرتهم فوق أجواء الحياة اليومية، فكل فرد مبالغ في انفعاله. وكل هؤلاء الأبناء الجامحين الذين أنجبهم خياله المفرط ينتمون، كما قال جوته عن بنتيسيليا، «إلى سلالة خاصة غريبة» وكلٌّ منهم يحمل معالم طبيعته، ممثلة فيما لا يقبل التسامح، في الحاذق المرّ، في العنيد، والذي لا يمكن التأثير فيه: ومن النظرة الأولى تتبيّن للمرء سيماء قابيل عليهم، وذلك أنهم لا بدّ أن يدمّروا أو يتعرضوا هم للتدمير. وهم يتسمون جميعاً بهذا المزيج الغريب من الساخن والبارد، من التفريط والإفراط، من التهتّك والحياء، من الطوفان والتحفظ، ويتسمون بهذا التقلّب المناخيّ، بنُذُرِ العواصف، وبالأعصاب المشحونة بالكهرباء إلى درجة الإبراق. وكلهم يثير الاضطراب حتى عند من يريد أن يحبّهم (كما كان شأن كلايست نفسه مع أصدقائه): ولذلك لم تتسم بطولتهم قطّ بالسمة الشعبية، ولم تغدُ قطّ مفهومة عند الشعب الألماني، ولم تغدُ قط من بطولات كتب القراءة المدرسية. وحتى كيتشن، التي كان لا بد لها أن ترتد خطوة واحدة فحسب إلى الابتذال، وإلى المستساغ ذي المذاق الحلو، لتنتقل إلى الطابع الشعبي في صورة جريتشن ولويزه،

تتسم ببعض سمات المرض النفسيّ، بالإفراط في التضحية، ذلك الإفراط الذي لا يتفهّمه الذوق العام، وذلك مثلما يتسم هرمان، البطل القوميّ، بشيء من الإفراط في السياسة والبراعة في التزلّف، والإفراط في سمات تاليران[1]، وذلك مما لا يجعل منه شخصية وطنية استعراضية. وتمتزج في دم كل ماهو مثالي ومبتذل، بصورة مسبقة، وعلى الدوام، قطرة خطيرة تجعله غريباً عن الشعب: فهي عند الضابط البروسي هومبورج خوفه من الموت (وهو صحيح على نحو رائع، غير أنه شيء لا يحتمل بالقياس إلى هالة القدسية). وهو، عند بنتيسيليا الإغريقية، التعطش الباخوسي، وهو عند فيتر فون شترال ضرب رجوليّ بالسياط، وعند توسنيلدا حبّة من الغباء والغرور القائم على البهرجة النسائية. وهؤلاء جميعاً ينقذهم كلايست من الجلبة الصادحة، من الشيللري، من الرَوْسَم الملوّن، بوساطة أي شيء إنساني أصيل في كيانهم يبرز لدى الانفعال عارياً، عارياً بلا حياء، من تحت الستار المسرحيّ. وكلٌّ منهم يتسم بسمة ما خاصة، غير متوقعة، بشيء غير منسجم. بشيء غير أنموذجي في وجهه النفسيّ، وكلٌّ يتسم (باستثناء مغني الأوبرا الهزلية الموضوع في صورة مسرحية، وكوينجونده، والجنود) بمسحة من الحدة في سيمائه، كما هو الحال عند شكسبير: وكما أن كلايست الكاتب المسرحي يعدّ معادياً للمسرح، كذلك يعدّ كلايست المصوّر للبشر معادياً للمثالية بصورة لا شعورية. ذلك لأن كل إضفاء للمثالية يحدث دائماً إما عن طريق لمسة التزويق الشعورية وإمّا عن طريق نظرة سطحية قصيرة. غير أن كلايست

١- وزير خارجية فرنسا أيام الثورة الفرنسية وما بعدها، مشهور بالدهاء والتقلب مع الظروف. «المترجم»

يرى دائماً رؤية واضحة. ولا يكره شيئاً أشدّ من كراهيته للإحساس الضئيل. وهو أقرب إلى فقدان الذوق منه إلى الابتذال، وإلى العطن، وإلى المبالغة، منه إلى الحلاوة. فإثارة المشاعر عنصر بغيض إليه، وهو الحر الممتَحَن، الخبير بالمعاناة الواقعية، وعلى هذا يغدو، عن وعي، معادياً للعاطفية. ويعمد في تلك اللحظة التي تبدأ فيها الرومانسية المبتذلة بالذات، ولا سيما في مشاهد الحب، إلى إغلاق أفواه شخوصه على نحو يتّسم بالتعفُّف، ولا يتيح لهم إلاّ الاحمرار من الخجل، أو التلعثم الناشئ عن التأثر، أو التنهّد، أو الصمت الأخير وهو يحظر على أبطاله أن يجعلوا أنفسهم كالعامة: ومن أجل ذلك لا تربطهم -ولنكن صريحين- بالشعب الألماني، وأي شعب آخر، صلة حميمة، إلاّ من الناحية الأدبية، ولم يتغلغوا إلى مدى عميق وراء المسرح، في كيان الشعب، كالقول المأثور أو الصورة الرمزية، وإذاً فلا يمكن أن يغدو أولي سمة قومية إلاّ بمعنى أمة ألمانية متخيَّلة، كما أنهم لا يُعَدّون من الوجهة المسرحيّة إلاّ شخوصاً في ذلك «المسرح الخيالي» الذي تحدث عنه كلايست إلى جوته. فهم لا ينسجمون فيما بينهم، ويتميزون بالعناد وانعدام التسامح لدى مبدعهم، ومن أجل ذلك تحفّ بكل منهم دائرة ضئيلة من العزلة. وتظل مسرحياته من الأمام والخلف مرتبطة بالأجداد والأحفاد، لم ترث أسلوباً ولم تخرج بأسلوب. فقد كان كلايست حالة منفردة، ولقد ظلّ عالمه حالة منفردة.

أمّا أنه كان حالة منفردة فذلك لأنه لم يكن عالم الحقبة الممتدة من عام ١٧٩٠ إلى عام ١٨٠٧، ولم يكن محدوداً بحدود مقاطعة براندنبرج أو ألمانيا، كما لا تشيع فيه من الوجهة الفكرية أنفاس الكلاسيكية ولا

تغشاه عتمة غسق الرومانسية الكاثوليكية. لقد كان عالم كلايست غريباً ومتعالياً على الزمان، مثلما كان هو نفسه، كان جواً من أجواء زحُل، يتجه وجهة بعيدة عن ضوء النهار والتجلّي الواضح. ولا يُعنى كلايست بالطبيعة وبالعالم، كشأنه مع الإنسان، إلاّ حيث يكونان عند حدودهما القصوى، حيث يتعاليان على ذاتهما، إلى ما لا يخطر بالبال ولا يحتمل، بل أكاد أقول حيث يغدوان مفرطَيْن منهكَيْن ويَخرجان على المعايير. ومثلما يحدث حيال البشرية، لا يشغله في الأحداث إلاّ ما هو شاذ، وإلاّ الخروج على القاعدة (المركيزة أو، متسولّة لوكارنو، الزلزال في تشيلي) أي، دائماً، اللحظةُ التي تبدو فيها وكأنها تخرج على المسارات المرسومة لها من قبل الرب، ولم يكن من قبيل العبث أن يقرأ «الجانب الليلي للطبيعة» لشوبرت، بحماسة بالغة: فكل الظواهر الغسقيّة، من الجَوَلان، والإيحاء، والمغناطيسية الحيوانية، موادٌ تلقى الترحيب من لَدُنْ خياله المغالي الذي لا يكتفي بالعواطف البشرية- بل يستفز قوى الكون الخفيّة لتحدث مزيداً من التداخل والتشابك بين الشخوص التي يبتدعها، فهو ينتقل من تداخل الحقائق إلى تداخل المشاعر! ففي الغريب العجيب يوجد دائماً أحبّ البيوت إلى كلايست: فهناك يحسّ في مكان ما بالشيطان قريباً منه في الظل والهاوية، ذلك الشيطان الذي يتطلّع نحوه مشدوداً في كل مكان بإغراء سحريّ، فهو يلتمس الحد الأقصى في النظام الكوني مثلما يلتمسه في الشعور.

وبهذا التجنّب للظاهر الجليّ يبدو كلايست لدى النظرة الأولى وكأنه يمت بصلة قربى إلى معاصريه الرومانسيين، غير أن هوّة سحيقة من الشعور تنشقّ فاصلة بين أولئك الأدباء أصحاب الخرافة والسعادة

الأسطورية من مفتعلة وساذجة، وبين حبّه القسريّ للخياليّ والعميق المبهم. أما الرومانسيّون فيلتمسون «العجيب الغريب» على أنه مرض من أمراض الطبيعة. فإن امرءاً مثل نوفاليس يريد أن يؤمن ويرفل في نعيم هذه الخرافة، كما أن أناساً مثل آيشندورف وتيك، يريدون أن يذيبوا قسوة الحياة وتناقضها في اللهو والموسيقا- أما كلايست، المتلهّف فيريد أن يلمس السرّ الكامن وراء الأشياء، فهو يمدّ بصره الفاحص، العاطفي المتحمس البارد والذي يسبر العمق بنزاهة، إلى الظلمة الأخيرة في مجال العجيب الغريب: وكلما كان الحديث أكثر غرابة ازداد ما يستفزه ذلك إلى الحديث عنه بمزيد من الموضوعية، بل إنه ليضرب مثلاً على البراعة الفائقة في توضيح مالا يمكن إدراكه، بعلاقة واضحة، وهكذا يحفز ذهنه المتحمّس بصلابة كالبُزال. دورةً فدَورة، إلى أن يبلغ الطبقة الأعمق حيث يحتفل السحريّ في الطبيعة، والشيطانيُّ في الإنسان بقِرانٍ خفيّ. وههنا يقترب من دوستوييفسكي أكثر من أي ألماني في أي وقت من الأوقات: وذلك أن شخصيات كلايست محمّلة أيضاً بكل طاقات الأعصاب المريضة والمصعَّدة، وهذه الأعصاب معلّقة بدورها في مكان ما، تعليقاً مؤلماً في الشيطانيّ من طبيعة العالم. فهو، مثل ذاك، ليس صادقاً فحسب بل هو فوق الصادق بسبب فرط توتّره. ومن أجل ذلك ينتصب ذلك الجوّ الزجاجي والضاغط في الوقت ذاته كسماء من رياح الفوهْن الدافئة فوق العاطفة الحماسية لعالمه النفسيّ، صقيع من العقل يتناوب بغتةً مع قيظ من الخيال، ثم تسفيه ضربات رياح الانفعالات الغاضبة بغتة إلى الأعالي. ولا ريب أن الانفعال النفسي عند كلايست عظيم مفعم بالنظر العميق في الجوهري، فهو يبلغ من الحدة ما لا يكاد يبلغه

انفعال أي أديب ألماني آخر، غير أنه صعب الاحتمال مع ذلك.وما من إنسان يستطيع المكث فيه طويلاً (على أنه لم يستطع، هو نفسه، أن يحتمله أكثر من عقد من الزمان) فهو أشد من أن يُحْتَمَل على مدى حياة بأسرها، إذ إن جوّه مشحون إلى حد مفرط بالهواء المضغوط والملقّح، وسماؤه تجثم بثقلها البالغ على النفس، وفيه كثير من الحرارة، وقليل جداً من الشمس، وكثير جداً من وضوح الضوء الحاسم في مجال بالغ الضيق. على أن ذلك المنشقّ أبداً ليس له وطن من حيث هو فنان، وليس هناك أرض صلبة تحت عجلة مطاردته الدوّارة. فهو هنا وهناك. على أنه لا يكون في داره حيثما كان: وهو يعيش في العجيب الغريب من دون أن يؤمن به، ويصوغ الواقعيَّ من دون أن يحبّه.

القصاص

ذلك لأن هذه سمة كل صورة أصيلة، وهي أن يبرز الفكر منها في اللحظة ذاتها، وبصورة مباشرة، على حين تمسك الصورة الناقصة بالفكر مرتبطاً بها كمرآة رديئة، ولا تذكرنا بشيء سواها ذاتها.

رسالة أديب إلى آخر

وتسكن نفسه في عالمين، في حرارة الخيال المدارية المفرطة في شدتها إلى الحد الأقصى، وفي عالم التحليل الموضوعي المتسم بأقصى اليقظة والبرود، ومن أجل ذلك ينقسم فنه على نفسه قسمين، يتجه كل منهما إلى أحد الحدّين اتجاهاً متعصباً. ولقد خلط الناس في كثير من الأحيان بين كلايست الكاتب المسرحي وكلايست الروائي حين اقتصروا على تسميته كاتباً مسرحياً. ولكن هذين الشكلين الفنيين يعبّران في الحقيقة بصورة ظاهرة للعيان عن تناقض، وهو ازدواج الأنا الداخلية، ذلك الازدواج المدفوع به إلى نهايتيه القصويَيْن- فالكاتب المسرحي

يطلق العنان لنفسه في مادته، أما كلايست القصاص فيغتصب إسهامه اغتصاباً، ويقسر نفسه على الارتداد، ويظل في الخارج تماماً، بحيث لا يسري نَفَسٌ من فمه في القصة. وفي المسرحيات يتوتّر هو نفسُه وتنبعث فيه الحرارة. أما في الروايات فهو يريد أن يبعث التوتر والحرارة في الآخرين، في القارئ، وفي المسرحيات يدفع بنفسه إلى الأمام، أما في القصة فيردها إلى الوراء، وكلا الأمرين: الانطلاق والتحفظ، يدفع بهما إلى الإمكانية القصوى للفن: وعلى هذا تعد مسرحياته أكثر مسرحيات المسرح الألماني ذاتيةً وتدفُّقاً وثوَراناً، على حين تُعدُّ أقاصيصه أشدَّ الأقاصيص اقتضاباً وبروداً وانضغاطاً في الفن القصصي الألماني، ويظل فن كلايست يعيش في الحد الأقصى.

ففي تلك الأقاصيص يعطل كلايست أناه، ويكبت عاطفته المحتدمة، والأحرى أنه يحولّها إلى مسارآخر. ذلك لأن هذا المغالي المتعصب ما يلبث أن يصل إلى إفراط من جديد: فهو يدفع بهذا التعطيل للذات (الفني جداً) إلى حد مفرط، إلى حد أقصى للمسؤولية، أي أنه يدفع به من جديد إلى خطر على الفن (والخطير إنما هو عنصره). ولم يحدث أبداً أن جاء الأدب الألماني مرة أخرى بعلاقة بهذه الدرجة من الموضوعية الهادئة في الظاهر، وبموضوعية بهذه الدرجة من البراعة في السرد كما هو الأمر في هذه الأقاصيص والحكايات الصغيرة السبع: وربما كان ينقصها مجرد عنصر أخير يحل إِسارَها، تحقيقاً لاكتمالها الذي يبدو كأنه لا تشوبه شائبة: وذلك هو الطبيعيَّة. فالمرء يحسّ أن ثمة أحداً هنا يزمّ شفتيه قسراً لكيلا يشي عن طريق ارتعاش أنفاسه بحب العذاب الذي يكدس به ضروب التوتر ههنا. والمرء يحسّ كيف تعتري

اليدَ الحمّى في ذلك القسر المرضيّ الذي يرغمها على التصرّف، وكيف يقوم الإنسان كلّه بكبح نفسه عن طريق القسر، ليظل في الخارج. وليقارن المرء، من أجل الإحساس بهذا، مثاله المحتذى فحسب، مثال سرفانتس، ليقارن شفافيّته السمحة السهلة وتحويله الماكر عن طريق الاختباء والسرّ، مع تقنيّة كلايست المتوترة المشدودة، المشحونة بالانفعال، تلكَ التي تحوّل اليقظة والصحو إلى إفراط، وتتحدث إلى القارئ كمن يعضّ على شفتيه بأسنانه. وهو يريد أن يكون بارداً، فإذا هو يغدو جليدياً، ويريد أن يتحدث بصوت هادئ، فيتحدث حديثاً مكبوتاً، ويريد أن يسرد بصرامة سرداً لاتينيّاً، تاسيتيّاً[1]، فإذا هو يُشَنّج اللغة ويظل كلايست ينساق إلى المبالغة بصورة هائلة ذات اليمين وذات الشمال. ولم تتعرض اللغة الألمانية قطّ للتقسية أكثر مما تعرضت لها في نثر كلايست، على أنها لم تكن قطّ باردةأيضاً برودةَ المعادن، وخالية من البريق كالحديد، أكثر مما كانت عليه في نثر كلايست، فهو يتمكن منها، لا كما يتمكن المرء من قيثارة (مثل هولدرلن، ونوفاليس، وجوتّه)، بل مثل سلاح، ومثل محراث، وبعنف لا هوادة معه، وبهذه اللغة المفتقرة إلى المرونة، القاسية، المثقلة بالبرونز، يسرد بعد ذلك -وهو المتعصب الخالد للتناقض- أشدّ المواد حرارة وتأثيراً واستحواذاً، ويضطرع صحوُه ووضوحه الباردان والصارمان صرامة بروتستانتية مع أكثر المشكلات خيالية وبعداً عن الاحتمال، وهويُلغز الموضوع إلغازاً فنياً ويُشَبِّك نسيج القصة بمكرٍ، لمجرد المتعة القاسية والخبيثة المتمثلة في إثارة الخوف عند المتفرجين، والاستحواذ عليهم، ليعمد بعد ذلك قبيل

١- نسبه إلى تاسيتوس Tacitus مؤرخ الجرمان في العصر الروماني .

الانهيار، إلى سحب الأعنة المشدودة إلى الوراء بضربة واحدة مدويّة. ومن كان لا يحسّ وراء هذا البرود الظاهريّ عند كلايست القصّاص، باستمتاعه الشيطانيّ في أن يدفع بالآخرين إلى حيث منزله الخاص، إلى الإحساس العنيف، إلى أعماق المرعب والخطير، فقد يرى التقنية فيما يعدّ في الحقيقة تحويلاً لعاطفية عميقة إلى أقصى الحدود، عند ذلك المتعصب لقسر النفس. فكل ما هو فاسد، وكل ما هو مستكنٌ ومكبوت عند كلايست ينكشف من خلال تكتّمه على ما يختزن، لأن الهدوء والتمكن والبراعة كانت أموراً منافية لأعمق ما في طبعه. فالعفوية، وهي السحر الأعلى عند الفنان، كان لا بد لها أن تقصّر بوجه خاص في ذلك الموضع الذي أراد عنده أن يفرض على نفسه نقيض طبيعة كيانه قانوناً له، متمثلاً في الهدوء المقيّد بالأغلال.

ولكن ما أكثر ما تبتز إرادته من النثر، إرادته ذات القوة الشيطانية، وما أشدّ القسوة الفولاذية التي يضغط بها الدم في عروق اللغة في هذه الأقاصيص! وما أشدّ ما يكون إحساس المرء بهذه البراعة في القطع التي لا مصادفة فيها ولا غرض، في تلك الحكايات الصغيرة والأخبار التي كتبها لجريدته لمجرد ملء عمود بقي خالياً. فتلك إرادة المرونة عنده تكوّر تقرير شرطة من عشرين سطراً، حكاية فرسان من حرب السنوات السبع، في قالب خالد: فما من فقاعة صغيرة من علم النفس تتسرّب هنا في سبيكة زجاج القصة الشفّاف، تلك القصة التي يغدو فيها الموضوعيّ بوجه خاص شفافاً شفافيةً سحرية. وفي القصص الأكبر يغدو الجهد المبذول من أجل الموضوعية ظاهراً للعيان. فذلك الولع الحماسيّ الكلاسيكي الأصيل بإثارة الفوضى وقلب الأوضاع، وبما هو

شديد التركيز، وحب اللعب بالسرّ، كل ذلك يجعلها مثيرة أكثر مما هي مجسَّدة، وهي لا تثير إثارة شديدة بشيء كما تفعل ذلك ببرودها الظاهري، حتى إن «مركيزة أو» (وهي حكاية لمونتاني في ثمانية سطور) تُحدِث من الأثر ما يعدل أحجية مشوِّقة، و«متسوِّلة لوكارنو» مثل كابوس يثير الرعدة. ويبدو ما يشبه نقيض طبيعته، وهو فرط التوتر الناشئ عن حالة اللاإفراط في التوتّر، إفراطاً في الاعتدال. أجل، لقد كان ستندال أيضاً يميل إلى النثر البارد، اللاتصويريّ، المضاد للعاطفية، وكان يقرأ كتاب القانون المدني في كل يوم، مثلما يتخذ كلايست وتيرة الحوليات أنموذجاً له: ولكن بينما يصل ستندال إلى مجرد تقنية يصاب كلايست، الاندفاعيّ، بهوى جارف تجاه اللاأهوى، فقد انتقل الآن الإفراط في التوتر منه نفسه، إلى القارىء، ولكن المرء يظل يحسّ بالإفراط الذي يصدر لا محالة عن طبعه: ومن أجل ذلك تعد أقوى أقاصيصه تلك التي تحوّل موضوع طبيعته إلى تصوير. فقصة ميشيل كولهاس، وهي أروع أنموذج أبدعه كلايست للمبالغ، وأحفَله بالمغزى، حيث يرمز الرجل الذي يدفع بطاقاته الأقوى إلى تخريب الذات عن طريق التصعيد، وباستقامته إلى العناد، وبإنصافه إلى المكابرة، إلى نفسه بذلك دونما وعي منه، وهو المصور الذي أبدع الأخطر من أفضل ما لديه، والذي يندفع نحو الطريق والهدف متجاوزاً عصبية الإرادة. وكذلك يعدّ كلايست في التهذيب، وفي السلوك، مغالياً بصورة شيطانية قدرَ غلوِّه في التلذّذ، وقدرَ غلوِّه في الانبثاق.

ويبدو هذا المزيج، كما قلت آنفاً، فيما هو غير مقصود، في تلك الحكايات الصغيرة التي كتبها وهو كأنّه خالي الذهن من الغرض الفني،

ثم في ذلك التصوير الفائق في روعته، الصادر عن إنسان غريب الأطوار: في رسائله. فلم يقدّم أديب ألماني أبداً نفسه مكشوفةً على هذا النحو إلى العالم مثلما فعل كلايست في تلك الحفنة من الرسائل التي احتفظ بها، وهي تبدو لي غير قابلة للمقارنة بالوثائق النفسية لجوتّه وشيللر، لأن تمثيل كلايست للحقيقة، أكثر جرأة وأقلّ تحرّجاً، وأكثر اندفاعاً وانطلاقاً بما لا نهاية له، من أشكال الصياغة اللاشعورية، واعترافات الكلاسيكيين التي ترتبط دائماً بالنواحي الجمالية. وإنما يتجاوز كلايست الحدود بالقياس إلى طبيعته بأسرها، حتى في الاعتراف، فهو يضفي على تمزيق الذات المتناهي في القسوة إيقاعاً استمتاعياً خفياً، إذ لا يكنّ للحقيقة حباً فحسب، بل نوعاً من الشَبَق، وحالة وجديّة رائعة هي دائماً في الألم المتناهي في العمق. وما من شيء أبلغ أثراً من صرخات هذا القلب، ومع ذلك فهي تبدو وكأنها قادمة من ارتفاع لا نهاية له كالإيقاع المختلج لطائر من الجوارح مصاب. وما من شيء أكثر إبداعاً من الانفعال البطولي في عزلته الشاكية، ويحسب المرء أنه يسمع عذاب فيلوكتيت[1] المسموم الذي يختصم مع الآلهة معتزلاً إخوته، وحيداً على جزيرة فكره، وحين يخلع الأثواب عن جسده في عذاب التعرّف على الذات يقف أمامنا عارياً ههنا، ولكنه ليس بعري فاقد الحياء، بل عريُ من ينزف دماً، كمن يحترق وقد انتزع نفسه من الكفاح الأخير. وإنما تكمن ههنا صرخات من العمق الأخير للأرضية، صرخات حيوان معذب، يليها من جديد كلمات يقظة مثمرة، كلمات ضوء داخلي بالغ القوة يبهر العيون، وما من عمل تمكن من الانغماس

١- Philoktet رفيق هرقل ووارث قوسه في الأسطورية اليونانية . قتل باريس أمام طروادة

فيه كل الانغماس على هذا النحو، مثلما فعل في رسائله. ولم يتهيّأ لأحد مثل ازدواجيته بين الاقتضاب والفيض، وبين الوجد والتحليل، وبين التزام الحدود والحماسة، وبين النزعة البروسية والعالم الأوّلي.

وربما كانت كل ألسنة اللهيب والبروق ما تزال منضمّة في ضوء وحيد، في ذلك المخطوط الضائع. في «تاريخ سريرتي»[١] غير أننا فقدنا هذا العمل الذي لا ريب أنه لم يكن حلاً وسطاً على شاكلة «الشعر والحقيقة»[٢]، بل كان هو التعصّب للحقيقة ذاتها، إذ عاقه القدر هنا، كشأنه دائماً، عن الحديث ومنع «الإنسان الذي لا يوصف» في داخله من البَوْح بسرّه.

١- Kleist- Geschichte Meines Innern

٢- J.W. von Goethe- Dichtung und Wahrheit

الأصرة الأخيرة

فــإن حِسَّ العــدالة ينتــصــر على كل شيء.

«أسرة شروفنشتاين»

لقد كان كلايست في كل مسرحياته كشافاً بذاته عن طبيعته: إذ نفض عن نفسه في كلٍّ منها جزءاً نارياً من روحه إلى العالم، وحوَّل انفعالاً إلى صورة، وعلى هذا النحو يلمّ به المرء جزءاً فجزءاً، بصورة كاملة، كما يلمّ بما فيه من تعارض، غير أن ظاهرته ما كانت ليكتب لها البقاء على الزمن لولا أنه تمكن في عمله الأخير من أن يعطي الحد الأعلى: أن يعطي نفسه تماماً في أسمى ارتباط لها، فقد ارتفع هنا، في «الأمير فون هومبورج» بنفسه، بتلك العبقرية الأخيرة التي قلّما يهبها القدر أكثر من مرة لفنان، وبالطاقة الأصيلة في كيانه، وبصراع حياته، إلى تراجيديا، وهي التناقض بين الحماسة والتزام الحدود. أما في «بنتيسيليا» وفي «جيسكارد»، وفي «موقعة هرمان» فلم يكن هناك إلاّ دافع واحد مضخَّم بطريقة التصعيد -زُجَّ به على نحو حماسيّ مفعم بقوة

صدامية نحو اللانهائي- وأما هنا فليس ثمة دافع منفرد، بل هو عالم بأسره من الدوافع المختلطة يتحول إلى حقيقي. وههنا ضغطٌ وضغطٌ مقابل بدلاً من التجاذب المتقطّع، ينتهي إلى إحداث تأثير جديد، ثم إلى العوم في الهواء. وما عسى أن يكون العوم في الهواء سوى الانسجام الأعلى. ولا يعرف الفن لحظة أجمل من تلك اللحظة التي يتاح له فيها أن يعرض المفرط في اعتداله، في تلك الثانية التي تدوّي دِقّتها في الأجواء، حيث ينحلّ التنافر، في طرفة عين، في انسجام ينطوي على السعادة الخالصة: وكلما زاد الصراع رهبة كان هذا الانسكاب المتبادل أكثر قوة، وكان توافق التيارين اللذين يهويان من علٍ أكثر عنفواناً. وتمتاز مسرحية كلايست «هومبورج» بهذه الروعة في تخفيف حدة التوتر إلى الحد الأقصى، كما لا تمتاز بذلك مسرحية ألمانية ثانية، فالأديب الأكثر تعرضاً للتدمير يهب للأمة (قبيل انتحاره بلحظات) أكثر أشكال المأساة اكتمالاً، مثلما يهب لها هولدرلن في الساعة التي تسبق الظلمة الأخيرة أنشودته الأورفِيّة ذات الدويّ الكونيّ ومثلما يهب لها نيتشه قبل تدهور فكره أعلى درجات السكْر الفكريّ، الكلمةَ الراقصة التي يتطاير منها شرر الماس. على أن سحر الاحساس بالسقوط هذا يعدّ فوق كل إمكانية للتفسير، فهو رائع الجمال على نحو لا يقبل التفسير، كالوثبة العالية الأخيرة لِلِسان اللهب الأزرق الخافت قبل الانطفاء.

ففي «هومبورج» أوثق كلايست الشيطانَ لحظة من الزمان،

بالأغلال، وذلك حين اطّرحه عن نفسه تماماً فقذف به في عمله الفنيّ. على أنه لم يقتصر هذه المرة، كعهده فيما عداها، على قطع رأسٍ واحد من رؤوس أفعوان هرقل[1]، أي ذلك الرأس الذي كان يطوّقه آخذاً بخناقه، كما فعل في «بنتيسيليا» وفي «جيسكارد» وفي «معركة هرمان»، فههنا يمسك به من حلقومه، ويطّرحه تماماً من خلال تصويره. وههنا فحسب يحسّ المرء بطاقته، لأنها لا تُهراق في الفراغ بل تقف هنا، طاقةً في مواجهة طاقة مضادة، في حالة صراع. وفي هذه المسرحية لا تتبخر ذرة من الاحتدام الداخليّ، بل يتعادل في القوة هنا الطوفان والسدّ، الجريان والصدّ. فقد توصّل كلايست إلى الخلاص، لا بالخروج عن نفسه، بل بإدخال الازدواج في نفسه: وبذلك فقد المتناقض قدرته على التخريب لأنه ماعاد يطلق العنان لدافع أو لآخر متيحاً له الغلبة. فقد اتضح له المتناقض في طبيعته من خلال العمل الفنيّ. ولكن كل وضوح ينشئ المعرفة، وكل معرفة بدورها تنشئ المصالحة. ويمسك العاطفيّ الحماسيّ، والمهذب، في نفسه، عن الكفاح، وينظران أحدهما في عيني الآخر: فأما التربية (حيث يأمر الأمير الناخب[2] بأن يُنادى في الكنيسة بانتصار هومبورج) فتمجّد العاطفيّ الحماسيّ، وأمّا العاطفيّ الحماسيّ (هومبورج الذي يطلب لنفسه الحكم بالإعدام) فيمجّد القاعدة السلوكيّة، وكلاهما يتعرّف إلى ذاته جزءاً من قوة خالدة

١- هو في الأسطورة أفعوان قتله هرقل، وكان كلما قطع رأساً نبت محله رأسان جديدان.

٢- أحد الأمراء الذين يحق لهم الإسهام في انتخاب الإمبراطور في الإمبراطورية الجرمانية المقدسة.

تبتغي الثَوَران من أجل الحركة، والتهذيب من أجل النظام المقدس، وحين ينتزع كلايست تناقضه الأرضي من صدره الذي يغشاه الظلام، ويطرحه إلى الخارج يخرج أول مرة من عزلته، ويغدو مُسْهِماً في الإبداع في العالم.

على نحو سحري يفيض كل شيء حاوله وأراده، مُقبلاً في أشكال أنقى وأسمى، إذ يكون كل شيء قد سكن بفعل هذا الشعور بالارتباط الأخير والمصالحة. وإذا كل أهوائه في الثلاثينيات تتشكّل هنا، غير أنها ما عادت مهيمنة ولا فعالة، بل أصبحت متطامنة وصافية. فقد اكتسب طموح جيسكارد الشامخ الجامح تلك الناريّة النقية التي يُسعدها العمل، وذلك في شخص البطل الشاب هومبورج. أما الوطنية في «معركة هرمان»، تلك الوطنية البربرية الظامئة إلى القتل، الملوِّحة بالهراوة، فقد اكتسبت دماثة وشهامة، متحولة إلى شعور وطني حادّ، لا يُجَعجِعُ بالكلام. وأما مكابرة كولهاس وعناده في القانون فقد اكتسبت السمة الإنسانية بوصولها إلى الحفاظ الواضح على القانون في شخص الأمير الناخب، وأما جهاز كيتشن السحري فيكتسب زرقة فحسب، كبريق القمر الحلو فوق منظر الحديقة الصيفي، حيث يهبّ الموت كنفحة من عبيرٍ من العالم الآخر، وأما تهتُّكُ بنتيسيليا، تلك اللهفة العارمة إلى الحياة، فينحسر إلى شعور بالشوق الهادئ. ويجيش في عملٍ لكلايست أوّلَ مرة إيقاعٌ للفضيلة خفيٌّ تماماً، نفحة من الانسانية العذبة والفهم: فهذا التوتر الأخير

أيضاً، هذا الفضيّ، الذي لم يحرك فيه ساكناً أبداً، يبعث الآن باللحن المظلم مُرَجَّعاً على قيثارته، وفجأة يتجمّع كل ما يحرك الانسان، ومثلما يتحدث الناس عن المحتضرَين بأن حياتهم بأسرها تعود مكثفة في لحظاتهم الأخيرة، كذلك يتناهى صخب الماضي بأسره، الحياة التي يبدو أنه لم يعشها على الوجه الصحيح، إلى هذا العمل الأخير: فكل الأخطاء والأغلاط وأوجه التقصير، وكل ما كان خاوياً وعبثياً يكتسب في هذا التصوير معناه مرة واحدة. وأما الفلسفة الكانطيّة التي يضني بها فتى العشرين قلبه، والتي تكاد تخنقه من حيث هي «خطة حياة» -فهي تصوغ الآن كلمات الأمير الناخب، وترتفع بالشخصية التي هي مجرد شخصية ملكية إلى منزلة الفكريّ. وأما سنوات الكلية الحربية، التربية العسكرية، التي يلعنها آلاف المرات- فتنبعث الآن في النقش الجداري[1] الفخم للجيش، في هذا النشيد الموجّه إلى تضامن المجتمع. وكل ما خاض الصراع للخلاص منه، التقاليد، والتربية، والعصر، كل ذلك ينتصب الآن سماءً فوق عمله، وينضح من موطن داخلي، أول مرة، من اليقين الدموي لكيانه، ويتحرر الهواء من القيظ، ولا تعود ضروب التوتر تسومه العذاب وتهزّ أعصابه. وتنساب الأشعار، أولَ مرة، واضحة، فلا تفرض نفسها قسراً، ولا تثقل، وتصدح الموسيقا، أولَ مرة. أما عالم الأشباح الذي كان من

١- Fresko .

قبل تفاقماً شيطانياً في الأعماق فيسبح الآن في الهواء فحسب، كغسق فوق اللعب الأرضي. وثمة إيقاع له حلاوة المسرحيات الشكسبيرية الأخيرة، حلاوة تلك المعرفة المرحة، وذلك التحرّر، يُسدِل الستار على عالم متناغم.

وتعد مسرحية «الأمير فون هومبورج» أكثر مسرحيات كلايست أصالة، لأنهاتنطوي على حياته كلّها، فكل مفترقات الطرق وأشكال التقاطع متضمّنة فيها، من حب الحياة وحب الموت، ومن التربية إلى الجموح، ومن الموروث والمكتسب: فههنا فحسب، حيث يستنفد نفسَه تماماً، يغدو صادقاً كل الصدق، متخطياً كيانه ذاته، ومن أجل ذلك كان أيضاً هذا الإيقاع التنبُّئي الخفيّ في مشهد الموت، والسِكْر بالموت الاختياري، والخوف من القدر - ساعات موته التي صاغها شعراً بصورة مسبقة، وهي في الوقت نفسه استعادة الحياة السابقة بأسرها. ولا يملك مثل هذه المعرفة العليا إلاّ من يُقْدِم على الموت. هذه النظرة المزدوجة، فيما مضى من الزمان، وفيما يُستَقبل منه. ولا يهب لنا مثل هذه الموسيقا الروحانية التي تُعدّ بذاتها إيقاعاً عُلْوياً داخلاً في اللانهائي إلاّ «هامبورج» و«امبدوقل»[1]، من بين كل المسرحيات الألمانية. ذلك لأن المحنة الأخيرة وحدها هي التي تقدر على أن تصهر الروح، ولايقدر إلاّ الاستسلام الأنقى على بلوغ الجوّ الذي يكون فيه الجهدُ

١- من أعمال هولدرلن ، أنظر : «بناة العالم» ، الجزء الأول . «المترجم»

قد أصاب الحماسةَ زمناً طويلاً، على أنّ ما تقاصر عنه ذلك الظامئ المتلهف، وما تقاصرت عنه وثبته الغاضبة على الدواء، يهبه القدر لكلايست على وجه الخصوص في تلك الساعة التي ما عاد يأمل فيها شيئاً آخر: ألا وهو الكمال.

التعلّق بالموت

لقد أديت أقصى ما يتسع له جهد الانسان -
وحاولت المستحيل وقامرت بكل ما لديّ.
على أن النرد الذي يحسم اللعبة راقد، راقد.
ولا بد لي أن أفهم ذلك- وأنني خسرت.

بنتيسيليا

ولكن كلايست يصل أيضاً ، وهو في الذروة العليا من فنه، في عام «هامبورج» بطريقة فاجعة، إلى ذروة مراحل عزلته، فلم يسبق أن كان منسياً لدى العالم، ضائع الهدف في زمانه، وفي وطنه: فأما الوظيفة فقد اطّرحها جانباً، وأمّا مجلته فقد حُظِرَت، وأما رسالته الداخلية، وهي دفع بروسيا إلى جانب النمسا في الحرب، فتظل بغير طائل، وهذا عدوّه اللدود نابليون يمسك بأوروبا في يديه غنيمة مستذلّة، ويغدو ملك بروسيا حليفه بعد أن غدا تابعاً له. وتنتقل مسرحيات كلايست من مسرح إلى مسرح من دون أن تمثل، أو تتعرض لسخرية الجمهور، أو يصرف المدير النظر عنها بإهمال، ولا تجد كتبه

ناشراً. أما هو نفسه فلا يجد أدنى وظيفة، وقد أعرض عنه جوتّه، كما أن الآخرين لا يكادون يعرفونه، ولا يقدّرونه، وتركه حُماتُه يتعرض للسقوط، ونسيه الأصدقاء، وكان آخر من هجره منهم الأعزّ فيهم، أخته إولريكه التي كانت فيما سلف «على استعداد للتضحية كبيلاديس[1]» وخسرت كل ورقة راهن عليها، على أنه ما عاد يستطيع اللعب بالورقة الأعلى التي مازالت بين يديه، وهي مخطوط عمله الأول «الأمير فريدريش فون هومبورج»: وما عاد يجلس إلى مائدة أحد، ولا عاد أحد يحفل به. عند ذلك يجرّب حظه مرة أخرى مع العائلة، فيظهر من وسط الضياع الذي طال شهوراً: ويرتحل مرة أخرى إلى فرانكفورت على نهر الأودر، إلى ذويه، ليعزّي النفس بشيء من الحب غير أنهم يذرّون الملح على جروحه، ويخلّفون المرارة فيه، إذ إن تلك الساعة من منتصف النهار، في وسط آل كلايست الذين ينظرون في تكبّر واستعلاء إلى الموظف المسرَّح، إلى محرر الصحيفة المُخفِق، نظرتهم إلى امرئ غير جدير بعائلتهم، تلك الساعة تقصم ظهره، ويكتب يائساً: «إنني لأوثر أن أكابد الموت عشر مرات على أن أعاني مرة أخرى ما أحسسته في المرة الأخيرة على مائدة الغداء». فقد طُرد من قِبَل ذويه، وانكفأ على نفسه، مرتداً إلى جحيم صدره الخاص، ويعود إلى برلين مترنّحاً، فقد خيّم الظلام على روحه، يجلّله العار، ويحسّ المهانة حتى نحت جلده. ويظل بضعة شهور يتسكّع هناك في

١- بيلاديس صديق أوريست في الأسطورة اليونانية، ويعد رمزاً للصديق المستعد للتضحية من أجل الصداقة. «المترجم»

حذاء مهترئ وأثواب بالية، يلتمس في الدوائر عملاً، ويقدم (عبثاً روايته) هومبورج، (وكتابه «موقعة هرمان») إلى أصحاب المكتبات، تكفهرّ وجوه أصدقائه حين يبصرونه: وأخيراً يسأمه الناس جميعاً، كما يصيبه الجهد من كل ضروب البحث، وهو يشكو في تلك الأيام شكوى تهزّ النفس قائلاً: «لقد أصاب الجرح روحي حتى لأكاد أقول إنني حين أخرج أنفي من النافذة يؤلمني ضوء النهار الذي يلتمع في وجهي» وانتهت كل انفعالاته الحماسية، واضمحلت كل الطاقات، واستُنْفِدَت الآمال جميعاً، لأن:

نداءه يقرع كل الآذان، وهو عاجز.
وحين يرى لواء العصور يتابع ارتكازه مرفرفاً
من باب إلى باب، يطبق جفنه، ويتمنى أن ينتهي معه
ويفلت القيثار من يديه، وعيناه تدمعان.

عند ذلك ينبعث في هذا الصمت، الذي هو أشدّ هولاً من أي صمت أحاط بعبقري في أي وقت من الأوقات (وقد يُسْتثنى من ذلك نيتشه فحسب)- صوت غامض يلامس قلبه، نداء كان دائماً، وطوال حياته بأسرها، يطرق قلبه في لحظات وهن العزيمة واليأس: وهو فكرة الموت. فمنذ أوائل الصبا ترافقه فكرة الموت الاختياري هذه، فحين كان مازال بين الفتوة والشباب، وكان قد صاغ لنفسه خطة حياة، كان أيضاً قد سبق له التفكير بخطة الموت منذ عهد

طويل: ويشتد سلطان الفكرة دائماً في ساعات العجز، ثم تظهر في نفسه كصخرة قاتمة حين ينحسر طوفان العاطفة الحماسية، وثوران الأمل المزبد، وليس من الممكن إحصاء هذه الصرخات المسعورة تقريباً والصرخات التي تلتمس النهاية، في رسائل كلايست ولقاءاته، بل يكاد المرء يجرؤ على التناقض القائل إنه لم يكن يستطيع احتمال الحياة على الاطلاق إلاّ بكونه مستعداً في كل ساعة لاطّراحها. فهو يريد الموت دائماً، وحين يطول به التردد فما ذلك عن خوف، وإنما يصدر في ذلك عن الجانب المبالغ، الجانب المفرط في طبيعته، ذلك لأن كلايست يريد الموت أيضاً في أبعاد عملاقة، في حالة توتر مفرط، في حالة ثوران، فهو لا يريد أن يقتل نفسه، كما يفعل الصغار المساكين، ولا كما يفعل الجبناء، بل يتلهّف، كما يكتب إلى أولريكه في تلك الرسالة، «إلى موت رائع»- وحتى هذه الفكرة المتناهية في القتامة والخطورة، لها عند كلايست توليد آخر للمتعة، تلذّذ سكران، فهو يريد أن يلقي بنفسه إلى الموت، كما يلقي المرءبنفسه في سرير زفاف هائل، وفي تشابك متناه في الغرابة يحلم لنفسه بالموت على أنه فناء مزدوج السعادة. فثمة خوف رهيب ما، -وقد خلّده في مشهد الأمير فون هومبورج- يحمله، وهو أكثر الناس عزلةً، على الخوف من أن يتابع حمل هذه العزلة في الحياة حتى خلال خلود الموت بأسره. وعلى ذلك يعرض، منذ الطفولة، على كل من يحبه، وهو في أعلى حالات الوجد، أن يموت معه.وذلك أن هذا الذي هو أشدّ الناس

افتقاراً إلى الحب يتوق إلى موت غراميّ. ففي الحياة الأرضية لم تكن ثمة امرأة تستطيع أن تكون كُفْواً لإفراطه، ولم تستطع واحدة أن تماشيه في انطلاقه في وجْدٍ للشعور، فلا العروس، ولا أولريكه، ولا ماري فون كلايست، يستطعن أن يَشْرَكنه في الحرارة الفورانيّة لمطاليبه، فالموت وحده، الحد الأقصى، الذي لا يمكن تجاوزه بعد، هو الذي يقدر على إشباع الحاجة الكلاسيكية إلى الحب -وقد وشت بنتيسيليا بألسنة لهيبه- وكذلك تكون المرأة التي تريد أن تموت معه، والتي تعرب عن هذا الشعور الأقصى الذي لا يمكن تصعيده فوق ذلك، وهي الوحيدة التي يتوق إليها، والتي يعد «ضريحها أحبّ إليه من أسرّة كل الامبراطوريات في العالم» (كما يصرّح في رسالة موته في ابتهاج عظيم) وعلى هذا يعرض على كل أولئك الأعزة عليه، بإلحاح، يكاد يثقل عليهم، أن يتبعوه إلى التردّي في الظلام. فهو يعلن إلى كارولين فون شيللر (التي كانت غريبة عنه تقريباً) استعداده «لإطلاق الرصاص عليها وعلى نفسه». ويغري صديقه «روهله» بكلمات حماسية متملّقة: «هناك فكرة لا تفارق ذهني، وهي أنه لا بد لنا أن نقوم مرة أخرى بعمل مشترك- فهلمّ، ولنقم بعمل حسن، ونموت معاً! نموت إحدى موتاتنا التي تعدّ بالملايين، والتي متْناها، والتي سنموتها بعدُ، وإن الأمر ليشبه خروجنا من غرفة ودخولنا في أخرى» وتتحول الفكرة، الباردة، كما هو الحال دائماً عند كلايست، إلى هوى جارف، إلى لهيب، إلى وجد، ويزداد مع الأيام افتتاناً بفكرة إنهاء التآكل

التدريجي للطاقة والطاقة المضادة، عن طريق انفجار وحيد، عن طريق تدمير بطوليّ للنفس على نحو رائع، والانتقال مما في الشعور بالحياة الذي لا يشبع أبداً، من بؤس وعوائق وانكسار، إلى التردي بالنفس في موت رائع، ويتعاظم الشيطان فيه على نحو رهيب، لأنه يريد العودة إلى لانهائيته.

وهذا التعلق بالموت المشترك يظل غير مفهوم عند أصدقائه والنساء، شأن كل أشكال تصعيد الشعور: وعبثاً يلحّ، بل يتوسّل، من أجل رفيق إلى الهاوية- فكلّهم يردّ الاقتراح الخيالي مصعوقاً، مذعوراً، وأخيراً -ولا سيما في الساعة التي تغتلي فيها نفسه بالمرارة والاشمئزاز- يلقى واحدة، واحدة غريبة عنه تقريباً، تشكر له هذا الاقتراح الغريب، وهي مريضة مرضاً قاتلاً، إذ يفترس السرطان جسدها من الداخل مثلما يفترس السأم من الحياة روح كلايست من الداخل، ولمّا كانت تلك الضائعة غير قادرة بذاتها على اتخاذ قرار جريء، ولكنها مستعدّة لتبنّي وَجْدِه من فرط التوتر، فهي تجد سروراً في أن تدعه يجرفها معه إلى الهاوية. وإذا هو الآن يحظى بواحدة تخلّصه من عزلة الثانية الأخيرة والسقوط. وهكذا تقوم ليلة الزفاف هذه الخيالية الغريبة بين غير المحبوب وغيرالمحبوبة، وهكذا تتردّى العجوز القبيحة المريضةُ مرضَ الموت (والتي لم ينظر إلى محياها إلاّ وهو في وجدٍ من هذه الفكرة) معه في الخلود. وفي جوهر الأمر كانت هذه المرأة، أمينة الصندوق ذات الذوق الأدبي، والعاطفية المتحمسة، غريبة عنه، بل يبدو أنه لم

يعرف أبداً أنها كانت امرأة، بالمعنى الجنسيّ -غير أنه يتزوجها تحت اسم- وشعار مختلفين، وبرعاية كهنوت الموت المقدس وتغدو تلك المرأة التي كانت بالقياس إلى حياته أشدّ ضآلة وهَشاشة وضعفاً، رائعةً من حيث هي رفيقة موت، وقد عرض هو بنفسه عليها أن تقبله فحسب، وكان على أهبة الاستعداد.

فقد جعلته الحياة مستعداً، بل مفرطاً في الاستعداد، وكانت قد داسته واستعبدته، وخيبت أمله، وسامَتْه الخَسْف- ولكنه ينهض بطاقة رائعة مرة أخرى، ويصوغ من موته مأساته البطوليّة الأخرى، ويضرم المبالغ الخالد فيه النار التي كانت تدخّن منذ عهد طويل، نار العزيمة المتوهجة على نحو خفي بنَفَسٍ شديد، وتنطلق تلك النار من صدر كلايست كلهيب من الهتاف والسعادة منذ أن أيقن بموته الاختياري، ومنذ أن «نضج للموت كل النضج»، كما يقول، ومنذ عرف أن الحياة لن تتمكن منه، وها هو ذلك الذي لم يجد في الحياة قطّ ما يقرّه كل الإقرار (مثل جوته)، يقرّ الموت ويهتف له بحرية وسعادة: ألا إن هذا الإيقاع لرائع، فهذا كيانه كله يدّوي أول مرة كالناقوس صافياً لا تنافر فيه، فقد انقطع كل نُبُوٍّ، وتلاشى كل فتور، وباتت تُجَلْجِل الآن جلجلةً فخمة كلُّ كلمة ينطق بها، ويكتبها، تحت مطرقة القدر، وما عاد النهار يؤلمه، بل بات يتنفّس الصعداء، وأمست الروح المتوتّرة تستَرْوِح أنفاس اللانهاية، وإذا المبتذل المؤلم يغدو رقيقاً، والإضاءة الداخلية عالَماً، وإذا هو يعاني معاناة سعيدة أبيات شعره التي تتناول أناه الخاصة، أبياته في هومبورج، قبل السقوط:

الآن، أيّهذا الخلود، أصبحت لي، كلُّك
فأنت تنفذ بشعاعك من خلال العصابة على عيني.
مرسلاً بهاء الشمس المتضاعفة آلاف الأضعاف!
لقد نبت لي جناحان على كاهلي
وها هي ذي روحي تحلّق في مجالات الأثيرالساكن
وهي ترى مدينة الميناء اللاهية تغوص
كسفينة تَخْطفُها نسائم الريح
وكذلك تتوارى عني كل حياة، غائبة في الغَسَق
أما الآن فما زلت أميّز الألوان والأشكال
والآن أخلّف كل ضباب تحتي.

فقد رفعه الوجد الذي كان يدفع به طوال ثلاثة وثلاثين عاماً خلال أدغال الحياة، رفعاً لطيفاً إلى سعادة الوداع، وفي الساعة الأخيرة يتماسك الممزّق، وينصهر المتصدّعُ الكيان في الحد الأقصى للشعور. وفي اللحظة التي يدخل فيها الظلام حراً بارد الأعصاب يغادره ظله، ويخرج شيطان حياته من الجسد المزعزع سابحاً في الهواء كالدخان فوق النار متلاشياً في الأجزاء، وفي الساعة الأخيرة ينصهر ثقل كلايست وألمه ويتحوّل شيطانه إلى موسيقا.

موسيقا الغروب

ما كل ضربة ينبغي للمرء أن يحتملها.
ومن مسته يد الله، كان له، فيما أرى،
أن يغيب.

أسرة شوفنشتاين

لقد عاش أدباء آخرون حياة أبهى وأرفع، وهم يمهّدون لعملهم تمهيداً مستفيضاً، ويدفعون عجلة المصير الانساني إلى الأمام، ويعدّلون مسارها انطلاقاً من حياتهم الخاصة: أما كلايست فلم يمت أحد ميتة أروع من ميتته، وما من ميتة بين كل أشكال الموت يحفّ بها صخب الموسيقا على هذا النحو، أو هي كلها سِكْر وتحليق مثل ميتته. فهذه الحياة التي تعدّ «أحفل حياة بالعذاب عاشها إنسان البتّة» (رسالة الموت) تنتهي بحفل تقديم قربان إلى ديونيسيوس[1]. وهذا الذي يخفق في كل شيء في الحياة إخفاقاً بائساً، بل إخفاقاً فاجعاً، يصيب نجاحاً في المعنى الغامض لوجوده: الفناء البطولي.

١- إله الخمر عند الإغريق.

وذلك أن بعضهم (سقراط، اندريه شينيه) وصل بالأمر في تلك الثانية الأخيرة إلى درجة من الاعتدال في الشعور، إلى لامبالاة رواقية[1]، بل مبتسمة، إلى موت حكيم يتقبلونه بلا شكوى- أما كلايست، المبالغ الخالد، فيصعد الموت أيضاً، إلى هوى جارف، إلى افتتان، إلى حفلة عربدة ووَجْد، وإنما يعدّ فناؤه حالة سعادة، واستسلام، كما عرف ذلك في الحياة- ذراعان مفتوحَان، وشفتان ثملتان، وابتهاج وتحليق. فهو يلقي بنفسه في الهاوية وهو يغني.

فمرة واحدة فحسب، هذه المرة الوحيدة، تتحرر شفة كلايست وروحه.ويسمع المرء أول مرة هذا الصوت المختنق المكبوت في هتاف ونشيد.ولم يره أحد في تلك الأيام الوداعيّة سوى رفيقة الموت، ولكن المرء يشعر بذلك، فلا بد أن عينه كانت عين سكران، ولا بدّ أن محيّاه كان مشرقاً بانعكاس البهجة الداخليّة. على أن ما يصنعه، وما يكتبه في تلك الساعات يفوق حده الأقصى- فرسائل الموت بالقياس إلى إحساسي هي أكمل ما أبدع، تحليقٌ أخير، مثل القصائد الحماسية الديونيسيّة[2] عند نيتشه، وأناشيد الليل عند هولدرلن: ففيها يهبّ هواء من أجواء مجهولة، حريةٌ فوق كل أرضيّ. فالموسيقا، وهي الأعمق بين ميوله، تلك التي كان يتدرّب عليها أيام الصبا، على الناي في حجرة هادئة، والتي انطوت صفحتها بإرادتها، من أجل شفة الشاعر المضغوطة المتشنّجة، هذه الموسيقا تتفتّح له الآن، ويفيض ذلك المعلّق أولَ مرة متدفقاً في إيقاع ولحن. وفي

١- مدرسة فلسفية تقوم على مبدأ احتمال الألم ، أشهر ممثليها الإمبراطور الروماني مارك أوريل وسينيكا ،وزينون الرواقي .

٢- Dionysos Dithyramben

تلك الأيام يكتب قصيدته الحقيقية الوحيدة، فيضاً من الحب ثملاً، بطريقة صوفية، وهي أنشودة الموت، قصيدةً مترعةً بالظلام وحمرة شفق المساء، نصفها تَلَعْثُمٌ ونصفها صلاة، وهي تتسم مع ذلك بجمال سحريٍّ وراء كل عالم العقل اليقظان، وبالموسيقا يتحرّر من كل العوائق، ومن كل قسوة، ومن كل حدّة، ومن كل نزعة فكريّة، ومن ضوء العقل البارد الذي يهبط في العادة على أكثر جهوده حرارة فيخرجها من السكر، ويسترخي البروسيّ الصارم والمتشنّج، في قبضته، استرخاءً جميلاً، في لحن، ويسبح، أول مرة، في الكلمة، ويسبح في الشعور: فما عاد في حوزة الأرض. وعلى هذا النحو يطلّ مرة أخرى على العالم، سابحاً في أجواز الفضاء «كبحارين جويين مسرورين» كما يقول في رسالة موته من دون أن ينطوي وداعه على غلّ. أما المرارة عنده فما عاد يفهمها، فكلّ مايكدّره منذ أن جعل ينظر من منظور اللانهاية، يبدو في الحضيض، على بعد سحيق، مفرطاً، ولا معنى له. وما يكاد يستحلف المرأة الأخرى على الموت حتى يفكر بعدُ في تلك التي عاش من أجلها والتي أحبته: ماري فون كلايست: وإليها يكتب من أعمق أعماق روحه، الوداع والاعتراف، ويعانقها مرة أخرى في ذهنه، غير أنه الآن عناق بلا رغبة ولا حُميّا، كمن يذهب إلى الأبديّ، ثم يكتب إلى أخته أولريكه: وتعتمل في نفسه المرارة بعدُ حيال الهوان الذي عانى منه في نفسه، وتقسو الكلمات، غير أنه يبدو له بعد ذلك بثماني ساعات، في حجرة الموت، عند آل ستيمنج، وهو محلّق في شعوره الأولي، أن من الظلم أن يكدّر أيّ امرئٍ بعدُ وهو في نعيمه، فيكتب مرة ثانية إلى الحبيبة السالفة كتابة مترعة بالودّ والصفح، ويتمنى لها أطيب الأمانيّ، وهذا

الأطيب الذي يعرف كلايست كيف يتمنّاه، إنما هو قوله لها: «فلتهب لك السماء موتاً فيه شطرٌ من البهجة والمرح اللذين لا يوصفان، واللذين يوجدان في موتي: وهذه هي أكثر الأماني التي أستطيع أن أتمناها لك حرارةً وعمقاً».

وها قد تم الآن ترتيب الأمور، وها هو ذا فاقد السكينة قد طاب نفساً: على أن الحدث الأبعد عن النظير، وعن الاحتمال، هو أن كلايست الممزّق، يشعر بارتباطه بالعالم، وما عادت للشيطان مقدرة على دفعه، على أن ما كان يبتغيه من ضحيته قد تحقق. ويقلّب ذلك الذي نفد صبره في أوراقه مرة أخرى: فهذه رواية ترقد مكتملة، مسرحيتان، وتاريخ سريرته- وما من أحد يريدها، وما من أحد يعرفها، ولا ينبغي أن يعرفها أحد. فحتى شوكة الطموح ما عادت تنغرز في صدره المدرّع،ويعمد إلى إحراق مخطوطاته بغير مبالاة (وفيها «هومبورج» الذي لا يظل بمنجاة إلاّ عن طريق نسخة وجدت بطريق المصادفة): فالمجد اللاحق الزهيد، هذه الحياة الأدبية في القرون، تبدو له أحقر شأناً بالقياس إلى أعماره الكونية. والآن ما عاد هناك إلاّ شيء صغير يجب انجازه، غير أنه يفعل هذا أيضاً بموضوعية وعناية، ويتبيّن المرء فيه، من خلال كل تصرف، الذهن الصافي الذي لا يشّوشه خوف أو هوى، فثمة بضع رسائل ينبغي أن يتولى أمرها «بيجلهِن» ثم الإيعاز بتسديد الديون التي يسجلها باهتمام، قرشاً قرشاً، ذلك لأن الشعور بالواجب يرافق كلايست حتى «نشيد الانتصار في موته». وقد لا توجد رسالة وداع ثانية يتخلّلها جنون الموضوعية إلى هذا الحد، كتلك التي يبعث بها إلى الديوان الحربي، إذ يبدؤها بقوله: «نحن نرقد مصابين بعيار ناريّ على الطريق إلى

بوتسدام» وفيها تتدافع الأحداث في البداية بجرأة لا نظير لها، ومثلما يحدث في الأقاصيص تتم تقسية قصة حالة قدريّة لا مثيل لها، تقسيةً موضوعية، في تجسيد ووضوح فولاذيين. ولا توجد رسالة وداع ثانية يتخلّل نسيجها شيطان التحليق إلى هذا الحد كتلك الموجهة إلى الحبيبة، إلى ماري كلايست- ففي الساعة الأخيرة ما زال المرء يرى بصورة واضحة ازدواج حياته، التهذيب والوجد، ولكنْ كلاهما قد دُفع به، عن طريق المبالغة، إلى البطولي، وإلى العظيم على نحو رائع.

أما توقيعه فهو خط الرصيد[1] الأخير تحت الدين الهائل الذي يدين به للحياة: فهو يخطه بقوة، وهاقد تمت الآن تسوية الحساب المعقّد أخيراً، فهو يتأهّب الآن لتمزيق دفتر الحساب. ويتوجه كلاهما، في مرح كعروسين، إلى بحيرة فان، ويراهما مضيفُهما يضحكان، ويلهوان لهواً معربداً فوق المروج، ويشربان القهوة في الخلاء، ثم تهوي -في الساعة المتفق عليها بالضبط- الطلقةُ الأولى، وتعقبها الثانية على الفور- في وسط قلب الرفيقة، وفي وسط فمه هو. ولم ترتعش يده، فقد كان في الحقيقة يعرف كيف يموت أكثر مما يعرف كيف يعيش.

ويعد كلايست الشاعر المأساوي العظيم عند الألمان، لا بإرادته، بل بما أُريدَ له، وذلك لسبب وحيد، وهو أنه كان خاضعاً لطبيعة مأساوية،وكانت حياته مأساة: وذلك أن هذا الجانب المظلم، المقيّد، المحدود، والمتعرّض في الوقت ذاته للحثّ والتحريض، هذا الجانب البروميثيوسي من طبيعته، هو

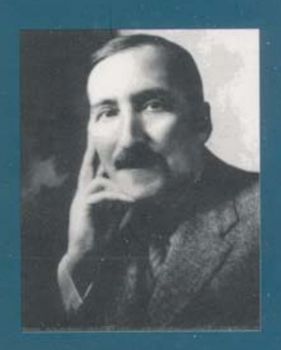
١- استعملت الكلمة هنا بمعناها الشائع في العرف التجاري البحت، أي بمعنى التسوية النهائية للحساب

الذي ينشئ بوجه خاص السمة التي لا سبيل إلى تقليدها في مسرحياته، والتي لا يستطيع خلفاؤه أن يبلغوها في أي وقت من الأوقات، لا هيبل[1] بذهنيّته الباردة ولا جرابه[2] بحرارته العصبية. ويعدّ قدره وجوّه جزءاً لا يتجزأ من عمله: ومن أجل ذلك يبدو لي السؤال الذي يكثر طرحه، وهو إلى أي مدى كان خليقاً أن ينهض بالتراجيديا الألمانية فوق ما نهض بها لو أنه بريء من علّته وتحرّر من قدره، سؤالاً أخرق وغريباً. فقد كان جوهر طبيعته إثارة التوتر والتعرّض للتوتّر، وكانت غاية قدره التي لا تُرَد إنما هي تدمير الذات عن طريق الإفراط، ومن أجل ذلك يعد موته الاختياريّ المبكر عملاً فنياً لا يقل روعة وإتقاناً عن «الأمير فريدريش فون هومبورج»: ذلك لأنه لا بد أن يظهر من حين إلى آخر، إلى جانب الشامخين الذين هم أسياد الحياة، مثل جوته، امرؤٌ متمكن من الموت، يبدع من موته قصيدة باقية على مدى العصور. «كثيراً ما يكون الموت الحسن أفضل سيرة حياة» -على أن جنتر التعِس الذي كتب لنفسه هذا البيت، لم يعرف كيف يصوغ الموت الحسن، فانزلق هاوياً في مأساته، وانطفأ كضوء ضئيل. أما كلايست، المأساويّ الحق، فيرتفع بمعاناته، في مقابل ذلك، ارتفاعاً تجسيدياً، ليمثله في تمثال خالد للفناء. غير أن كل معاناة تغدو مفعمة بالمعنى حين تنتابها نعمة التصوير، وعند ذلك تكتسب أعلى ما في الحياة من سحر. ذلك لأنه لا يعرف التوق إلى الكمال إلاّ مَنْ كان ممزّقاً كل التمزّق. وإنما ينال الخلود مَنْ كان مطارداً فحسب.

١- ف . هيبل ١٨١٢-١٨٦٣ كاتب مسرحي غساوي .

٢- كريستيان جرابه (١٨٠١-١٨٣٦) من رواد المدرسة الواقعية . «المترجم»

الفهرس



تختفي الصورةُ .. في ركام النسيانِ أعواماً وعقوداً كما يختفي تمثالٌ إغريقيٌّ، ولكن عندما يُنقِّبُ عن الفلذَة المفقودة أخيراً جهدٌ ينطوي على الحب، ويُخرجُها منَ الظلام، يشعرُ جيل جديد، وقد تولاه العجب بنقاء صورة الفتى المرمرية الذي لا سبيل إلى تعكيره..

